BIANCO E NERO

ANNO II • N. 4 • APRILE 1938-XVI

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

L'opera in film

Prima di trattare questo argomento, sarà bene fare un po' di storia, ricordare cioè i tentativi fatti finora per tradurre l'opera in film. Questi tentativi rimontano agl'inizi del film sonoro. Sin dai primi esperimenti fatti col sistema dei dischi, si era convinti che l'opera in musica cinematografata dovesse sostituire lo spettacolo dei film muti. Nei primi esperimenti realizzati in Italia dai fratelli Pineschi si era cercato di riprodurre *Il barbiere di Siviglia.* E con un apparecchio consimile: il *fonofilm italico Robimarga,* si era progettata verso la fine del 1928 una riproduzione dei *Pagliacci* di Leoncavallo, di cui Giovacchino Forzano aveva preparato la sceneggiatura. I *Pagliacci* furono poi realizzati in America col processo fotoelettrico e il film fu proiettato con un certo successo al Barberini nel 1930. Il film si limitava a riprodurre l'opera, realizzata su di un palcoscenico, movimentando le scene con primi piani e varietà di inquadrature. Ma il tentativo restava isolato. La formula del parlato al cento per cento mutava il film sonoro in un teatro cinematografato e solo l'operetta sembrava potesse essere la formula conciliativa fra il film musicale e il film parlato, essendo mista di canto e di recitazione. Nel quale campo era Lubitsch che col *Principe consorte* e *Montecarlo* doveva produrre i lavori più riusciti.

Ma se all'estero era abbandonata ogni idea di ridurre l'opera in film, in Italia, dove il teatro in musica si può considerare come il vero teatro nazionale, si continuava a ritenere che l'opera potesse essere il genere più adatto al film sonoro. E verso il 1930 alla Cines si pensò di realizzare la *Wally,* che fu messa in scena da Guido Brignone. Questo film, che non ebbe il successo che i dirigenti della Cines si aspettavano, era una cosa ibrida; nè una riproduzione fedele dell'opera nè una libera riduzione, chè la ditta Ricordi, proprietaria della musica, non aveva permesso che

si toccasse in alcun modo la musica. Erano così rimasti intatti i cori e le arie principali, pur essendo il film parlato e non cantato.

Il tentativo mal riuscito non aveva ad ogni modo scoraggiato i dirigenti della Cines e nel 1931 si era pensato di mettere in scena *L'Italiana in Algeri*, invogliati dal successo che l'opera rossiniana aveva avuto sotto la direzione di Vittorio Gui, prima a Torino al teatro Gualino e poi a Roma all'Argentina. L'opera questa volta doveva essere riprodotta con la massima fedeltà musicale e scenica, con lo stesso complesso anzi che l'aveva eseguita a Torino e a Roma, fra cui quella indimenticabile artista che era Concita Supervia. Dell'opera, con la collaborazione di Sorelli, fu preparata una sceneggiatura che, pur lasciando intatta la parte musicale, inquadrasse la vicenda scenica con un ritmo cinematografico. Ma la cosa, studiata nei più piccoli particolari, restò allo stato di progetto. Come restò allo stato di progetto la realizzazione del *Gobbo del Califfo* di F. Casavola. Più tardi chi aveva auspicato la realizzazione dell'*Italiana in Algeri* aveva desiderato che si facesse almeno un tentativo con un'opera di minor mole, e si pensò alla *Serva padrona*. Ma il mutamento dei criteri direttivi fece restare allo stato di progetto anche quest'opera. Dopo, all'estero, sono apparse libere riduzioni di opere come *Madame Butterfly*, interpretata dalla Sidney, e soltanto ora si parla di una grande società che si proporrebbe di realizzare delle opere, fra cui *Rigoletto* e *Aida*. Il problema torna, come si vede, ad essere di attualità e noi vogliamo esaminarne obbiettivamente tutti gli aspetti.

* * *

Tralasciamo prima di tutto la riproduzione di brani di opere in film normali. In tal caso la riproduzione ha un valore realistico ed è intercalata nelle scene del film propriamente detto, dalla visione del teatro a quella degli spettatori, delle quinte e dei suonatori d'orchestra. Quello che conta insomma in tal caso è il film, non la rappresentazione riprodotta.

Bisogna poi considerare l'opera ridotta a film normale, vale a dire in massima parte parlato, utilizzando per quanto è possibile la musica originale. È il caso cui abbiamo accennato della *Wally*, per citare un esperimento fatto in Italia, o della *Butterfly*, realizzata in America. Ma in questo genere abbiamo già accennato agli inconvenienti che si producono, vale a dire all'ibridismo fra il parlato e le parti cantate, e sopratutto al fatto che il film resta per così dire vincolato

dalla musica di cui bisogna tener conto, e la musica è costretta ad essere mutilata per sottostare alle esigenze del film normale. Insomma si tratta di qualche cosa che non è nè opera nè film.

Resta dunque da considerare il terzo caso, che è quello dell'opera riprodotta in tutta la sua integrità. È il caso che presenta maggiori difficoltà, ma appunto per questo vale la pena di considerarlo con maggiore attenzione.

E diciamo subito che la riduzione di un'opera in film rappresenta una vera e propria quadratura del cerchio. L'opera in musica è infatti il teatro di poesia per così dire « au ralenti ». Il cinema, per contrario, è il teatro in forma sintetica e dinamica. La conseguenza di questa osservazione è facile a trarsi. L'opera diventa il genere di rappresentazione più antitetico al cinema.

Stabilita questa pregiudiziale, bisogna fare altre osservazioni fondamentali sull'essenza e sulla struttura dell'opera.

L'opera in musica tradizionale, quale dura fino alla seconda metà del secolo XIX, è fatta di due elementi distinti e facilmente individuabili: il recitativo e le parti liriche. Il recitativo, che nelle opere più antiche era *secco*, ossia era una recitazione quasi parlata accompagnata dagli accordi del cembalo, nelle opere più recenti, vale a dire in quelle della seconda metà del secolo, è accompagnato dall'orchestra; ma la sua essenza resta la stessa. Dato questo carattere parlato più che cantato del recitativo, a molti potrà sembrare più semplice sopprimerlo, ossia ridurlo ad un puro e semplice parlato come nell'operetta o nell'*opéra comique* francese. Ma se questo passare dalla prosa al canto non porta pregiudizio nel teatro comico, diventa una mancanza di stile e accentua il distacco fra le scene parlate e quelle cantate. Senza dire che nelle opere moderne il distacco fra il recitativo e il canto non esiste più. Noi riteniamo pertanto che si debba conservare la forma originaria del recitativo nella maggior parte dei casi ossia nelle opere serie.

Tolti i recitativi, nei quali la messa in scena cinematografica non dovrebbe trovare maggiori difficoltà di quante non ne offra un dialogo parlato, restano i brani propriamente musicali. I quali possono avere un carattere lirico o drammatico.

Un brano musicale di carattere drammatico è per esempio tutta la scena del III atto del *Rigoletto* dalla sua entrata al *Cortigiani vil razza dannata* e al finale della scena.

In questi casi grandi difficoltà per il regista non ci sono. Il pericolo è, se mai, nella tentazione che si può avere di movimentare troppo la

scena, scambiando la concitazione drammatica col movimento esteriore. Basterà ricordare che è la musica l'elemento essenziale che deve dettare legge. In altri termini ogni procedimento tecnico: impiego di primi piani, carrello o panoramica, deve essere determinato dalle modulazioni armoniche o dalle metaboli ritmiche, ricordando sempre che la musica è più lenta assai della visione.

Vi sono poi le parti propriamente liriche. E sono queste quelle che presentano maggiori difficoltà e che, nello stesso tempo, sono intangibili, costituendo l'essenza stessa dell'opera.

Questo caso l'avevamo considerato molti anni or sono all'apparizione del sonoro. Quando si ascolta la musica, avevamo osservato, la visione passa in seconda linea, e quando i centri visivi sono eccitati in sommo grado, come appunto avviene durante la proiezione cinematografica, l'elemento visivo assorbe inevitabilmente l'attenzione dello spettatore. Questo accade normalmente e automaticamente a teatro. Nelle scene di carattere decorativo, noi guardiamo e seguiamo l'azione, in quelle di carattere lirico noi ascoltiamo il cantante. Il quale non commette un delitto estetico se si fa avanti alla ribalta rivolgendosi al pubblico, che non lo guarda affatto e ascolta semplicemente la sua voce.

Tutti i diversivi escogitati per movimentare una scena cantata, dai primi piani ai fastidiosi mutamenti di inquadrature, alle rappresentazioni di visioni estranee all'azione che dovrebbero, per così dire, dare corpo alla musica, sono ripieghi dannosi e inopportuni. Bisogna avere il coraggio e la capacità di affrontare la situazione e di risolverla senza ripieghi puerili ma con delle trovate continue. E tanto per esemplificare, ricordiamo un espediente trovato da Gioacchino Forzano, che pure non è un musicista, nella sceneggiatura dei *Pagliacci* cui abbiamo accennato, espediente che non esitiamo a trovare felicissimo. La famosa romanza *Ridi pagliaccio* doveva essere eseguita dal cantante nel suo camerino, innanzi allo specchio, durante la truccatura.

Vi sono infine le scene puramente musicali, vale a dire i preludi, gl'interludi e le danze, nei quali la fantasia del regista si può sbizzarrire, sempre s'intende entro certi limiti. Basta ricordare quello che hanno saputo fare Lubitsch nella *Vedova allegra* e Reinhardt nel *Sogno di una notte d'estate* per rendersi conto degli effetti che si possono raggiungere. Senza parlare delle inimitabili sinfonie colorate di Disney.

Tutto questo importa che la sceneggiatura sia fatta non solo sulla partitura, seguendo battuta per battuta lo svolgimento musicale, ma,

possibilmente, sui dischi, dato che di molte opere esistono già delle ottime incisioni. Il che è opportuno per controllare sulla musica la durata delle inquadrature e il ritmo della loro successione.

Un'altra cosa che ci sembra indiscutibile è il fatto che la musica deve essere girata prima, interpretata dai migliori complessi orchestrali e vocali. Questo per due ragioni: l'impossibilità di curare l'esecuzione musicale e la messa in scena contemporaneamente, e la possibilità di adoperare attori, per doppiare e mimare le parti cantate, i quali abbiano un fisico fotogenico, il che non accade troppo spesso per i cantanti d'opera.

La messa in scena esige una tale delicatezza e sensibilità ottica e deve essere talmente determinata dalla musica, che è indispensabile che la parte fonica sia completamente fissata e incisa prima di girare il film.

Infine la messa in scena deve essere, per quanto è possibile, stilizzata, evitando l'assurdo delle messe in scena veriste, inopportune anche sui teatri normali.

In conclusione non ostante tutte le difficoltà e gli inconvenienti che abbiamo elencato, non riteniamo impossibile la riduzione di un'opera lirica in film. Ma ci affrettiamo ad aggiungere che in ogni caso si tratta di un genere di eccezione e non di produzione normale.

* * *

Per non restare nel campo puramente teorico, e illustrare praticamente quanto abbiamo detto finora, vogliamo intanto considerare la riduzione in film di una delle più celebri opere buffe: *La serva padrona* di G. B. Pergolesi.

Questa opera famosa e deliziosa non è, come è noto, che un intermezzo inserito in un'opera seria dello stesso autore. Essa consta di due parti, comprendenti ciascuna tre arie e un duetto, rilegati da secco recitativo. L'azione rudimentale è ben nota. Non è in fondo che un puerile bisticcio fra un maturo borghese napoletano (Uberto) e la sua giovane graziosa e arrogante fantesca (Serpina). Il padrone, stanco della insolenza della serva, finisce con lo scacciarla. Ma l'astuta ragazza non si dà per vinta. Fingendosi rassegnata, mentre nel salutare il padrone, cerca di intenerirlo, gli annuncia il suo fidanzamento con un soldato. Fatto quindi travestire da soldato Vespone, un servo che non parla e che Uberto non riconosce, pretende dal padrone la dote. Uberto, intimidito dai modi del soldato, non volendo sborsare la dote e nello stesso tempo

addolorato di perdere Serpina, finisce col trovare proprio la soluzione che lei voleva: quella di sposarla.

Si tratta di una trama puerile, ma che la musica rende deliziosa. L'opera, come è noto, non si svolge che in un solo ambiente, con due soli personaggi che parlano e con un terzo, quello di Vespone, che non parla. Comunque, se si volesse tentare una riduzione cinematografica, l'azione si potrebbe svolgere, non in una scena unica, ma in quattro ambienti della casa di Uberto, che dovrebbero rispecchiare l'agiatezza di un borghese napoletano del '700. Questi ambienti sarebbero: la camera da letto di Uberto, la comune e l'ampia cucina prospiciente su una terrazza piena di vasi da fiori, dalla quale si vedrebbero digradare i tetti di Napoli. I quali ambienti dovrebbero essere interpraticabili agevolmente da carrelli.

Ai personaggi principali (Uberto e Serpina) e a quello muto di Vespone si potrebbe aggiungere eventualmente una fantesca anch'essa muta, che faccia il paio con Vespone nei riguardi di Serpina. Ai due personaggi muti si aggiungerebbero un pappagallo su di una gruccia, che avrebbe il compito di eseguire con effetto comico le battute che si ripetono nelle arie e nei duetti. Le quali ripetizioni potrebbero essere eseguite con un piccolo megafono da jazz.

Le arie, evitando le ripetizioni, sarebbero cantate integralmente, e i recitativi, tranne l'ultimo che è *obbligato*, ossia con accompagnamento strumentale, eseguiti, come avveniva nelle prime opere buffe, senza musica, puramente recitati.

La parte musicale come s'è detto dovrebbe essere intanto tutta incisa accuratamente prima di girare il film, eseguita da cantanti di prim'ordine, si che l'azione dovrebbe essere mimata da attori che si debbono limitare a calcare la parte del canto, già eseguita durante la ripresa. Quanto alla parte recitativa essa verrebbe naturalmente girata come nei normali film parlati. E per dare un'idea più precisa si immagini l'azione interpretata da Armando Falconi (Uberto), Leda Gloria (Serpina) e Sacripante (Vespone).

Ma per tornare alla interpretazione delle arie, ecco per esempio la prima aria di introduzione come riteniamo che dovrebbe essere messa in scena. Noi non abbiamo fatto che studiare la essenza e la struttura di questa musica che, come giustamente osservava G. G. Rousseau, sembra « déterminer le jeu et dicter à l'acteur le geste qu'il doit faire ».

La prima scena porta questa indicazione: *Camera. Uberto non interamente vestito e Vespone di lui servo, poi Serpina.*

E l'aria non consiste che in questi quattro versi divenuti proverbiali:

Aspettare e non venire
stare a letto e non dormire
ben servire e non gradire
son tre cose da morire.

Le prime tre battute dell'introduzione *allegro moderato*, hanno un carattere giocoso, le ultime tre, essendo cromatiche, possono assumere un carattere agitato. Questi due spunti, che contrassegneremo con A e B, torneranno nell'aria sempre con lo stesso significato. Ma la prima volta è bene che risuonino senza visione, come introduzione puramente musicale.

Si apre infine la scena e, a campo lungo, si vedono Uberto e Vespone.

Aspettare e non venire
stare a letto e non dormire
ben servire e non gradire...

canta Uberto durante nove battute, tre per verso, attaccando sempre più alto di una nota ad ogni ripresa del tema.

Questa progressione dovrebbe essere resa da un carrello che avanzi lentamente ad ogni ripresa della frase musicale, fino ad un mezzo primo piano, alle parole:

Son tre cose da morire - da morire

notando che le parole *da morire* che corrispondono all'inciso B, dovrebbero essere accompagnate da un gesto del pugno di comica disperazione.

La seconda metà intanto della battuta 20 ha un movimento caratteristico che può suggerire senza sforzo il gesto di chi tiri il cordone di un campanello, e la prima metà della battuta 21, di un campanello che si agiti ritmicamente. Il gesto di Uberto e la visione del campanello, entrambi in primo piano, si ripetono ancora due volte, e così si chiude la prima parte dell'aria, in cui abbiamo visto l'ambiente, il personaggio principale, e individuato il motivo della sua irritazione.

Dopo questa presentazione del personaggio, nella seconda parte dell'aria, alle prime tre battute (24, 25, 26) che riprendono l'inciso A, seguite da altre due conclusive, mentre ascoltiamo un po' da lontano il canto di Uberto, ecco vediamo la grande terrazza fiorita, dove Serpina

con gesti graziosi, determinati dalla musica stessa, innaffia i fiori, senza darsi pensiero di Uberto, che continua a cantare:

Aspettare e non venire
stare a letto e non dormire
ben servire e non gradire
son tre cose da morire, da morire.

Ma ad un tratto (batt. 29, 30, 31) essa si ferma ad ascoltare e noi vediamo il primo piano del suo volto malizioso.

Alla battuta 32 intanto, dopo il punto coronato, rivediamo nella camera da letto Uberto, più invelenito che mai, il quale passeggia furioso su e giù ripetendo le parole

Aspettare e non venire
stare a letto e non dormire
ben servire e non gradire
e non venire e non dormire
e non gradire e non gradire,

in cui come sempre i movimenti dovranno essere suggeriti dalla musica.

Finalmente alle parole che egli pronuncia al colmo dell'ira

Son tre - tre - tre cose - cose - cose

si vedrà avanzare seguendolo col carrello fin sotto il naso di Vespone, agitando le mani, e rifarà alle parole

da morire, da morire,

sull'inciso B, lo stesso gesto fatto una volta.

All'ultima parte della battuta 40, che riprende l'inciso A, rivedremo Serpina sul terrazzo, e alla seconda parte della battuta 43 (inciso B) rivedremo Uberto che si lascia andare sbuffando sulla sedia, riassumendo così e sintetizzando l'azione di tutta l'aria, in cui abbiamo visto delinearsi anche musicalmente i protagonisti del delizioso intermezzo.

S. A. LUCIANI

Vedi Tav. I e II.

Il film come opera d'arte

Quando, anni fa, venni in Italia, vidi che circolava fra gli « iniziati », come il manifesto segreto di una carboneria, un fascicolo poligrafato, redatto da Umberto Barbaro a suggerimento di Emilio Cecchi allora direttore artistico della Cines. Era un breve riassunto del mio libro Film als Kunst *(Berlino: Rowohlt 1932; Londra: Faber & Faber 1933), e precisamente della prima ed essenziale metà del libro, che avevo scritta nel 1929. Negli anni successivi pensai più volte di far tradurre il libro per esteso e letteralmente, ma praticamente non lo feci. Sentivo che la « revisione » del testo mi avrebbe convinto di non lasciarne in piedi nemmeno una parola. Avrei voluto scrivere un nuovo libro, e infatti lo scrissi: le varie voci compilate da me per l'*Enciclopedia del Cinema *di Luciano de Feo rappresenterebbero, messe insieme, il volume ampliato e aggiornato che avrei dovuto sostituire a quella traduzione.*

Quando cominciai Film als Kust *avevo 25 anni. Esisteva allora uno scarso numero di film « classici », che poi negli anni seguenti non è del resto aumentato. Ma esisteva inoltre un fatto che oggi non è più: in quasi ogni film della produzione corrente si notavano occasionali stupefacenti accenni alla formazione di un linguaggio artistico del tutto nuovo. (Sento una certa nostalgia nel rileggere gli esempî che citavo di quei tanti film modesti e buffi ma ricchi di una così feconda fantasia visiva). Tuttavia, non da questo materiale di esempî partiva la mia indagine. Mi ero appena laureato in psicologia sperimentale e il mio modo di ragionare sapeva di scienze naturali. Perciò mi sembrava che dovesse esser possibile dedurre in linea teorica le possibilità virtuali di un'arte dalle caratteristiche del suo specifico mezzo d'espressione. Detto in paradosso: credevo che anche se il Cinema non fosse esistito, le sue capacità espressive si sarebbero potute dedurre dall'analisi di ipotetiche immagini fotografiche in movimento. Mi ci provai; e ad illustrare la mia esposizione, mi servivo di esempî che ogni sera coglievo su questo o quello schermo.*

Ma il mezzo d'espressione del cinema non era la realtà stessa? Quale arte si poteva trarre dalla riproduzione meccanica di una creazione già in sè perfetta? Questo fu il punto di partenza: nel capitolo I, puramente psicologico, descrivevo gli elementi che l'immagine cinematografica aveva in meno su quella reale e che quindi distinguevano il cinema dalla realtà; nel capitolo II, estetico, riprendevo l'esame di quei fattori per dimostrare che proprio le apparenti « manchevolezze » del cinema gli consentivano possibilità creative. Un analogo metodo deduttivo ho adoperato, più tardi, in un mio libro sulla Radio (pubblicato recentemente da Hoepli) e mi augurerei di applicarlo, un giorno, all'arte in generale.

Nove anni hanno cambiato molto. Allora si trattava di polemizzare contro quanti negavano possibilità artistiche al cinema. Oggi, al contrario, si vorrebbe a queste stesse persone raccomandare un po' di modestia e serietà, quando si sbracciano a proclamare il cinema l'unica arte adatta allo spirito moderno, se non quell'« opera d'arte totale » sognata da Richard Wagner. Inoltre, nove anni fa era scusabile anzi didatticamente utile una certa preferenza per le stilizzazioni espressive più pronunciate, cioè a dire per le deformazioni: si trattava di fissare una prima ed elementare grammatica e quindi i casi estremi risultavano i più istruttivi. Del cinema stereoscopico e di quello a colori, oggi, a differenza di ieri, vedo non soltanto i lati negativi. Ma quello che dicevo della strana scissione dell'artista cinematografico in « regista » e « soggettista » non mi sembra oggi, come si potrebbe credere « superato dalla pratica », anzi lo reputo vero con anche maggiore fermezza. E il centinaio di pagine dedicato allora al sonoro mi pare oggi, se mai, troppo ottimista.

La seconda parte del libro, dalla quale Barbaro cita il capitoletto su « soggettista e regista », tratta inoltre del modo di « impostare » una trama, e di esprimere con mezzi visivi i sentimenti e pensieri dei personaggi; c'è una psicologia del gag *e un'analisi della standardizzazione e della morale del film comune. Per quanto riguarda le* 150 *pagine iniziali, mi pare che il riassunto di Barbaro, che* Bianco e Nero *qui pubblica, ne conservi gli elementi essenziali: lo scheletro del sistema e una breve enumerazione di alcuni fatti ed esempî basilari.*

Ai lettori di decidere se quanto segue sia semplicemente un « documento storico », o se lo scritto abbia ancora qualche utilità pratica. Durante il nostro sviluppo intellettuale, se ci è capitato di occuparci per molto tempo di un dato argomento, si finisce per provare un effetto di « carrello indietro »: il soggetto lentamente si allontana e si rimpicciolisce; si va indebolendo il nostro contatto cordiale e immediato con esso; ma si-

multaneamente entrano « in campo » tanti altri fenomeni circostanti ma fino allora nascosti, dal che risulta una visione complessiva e una definizione più precisa di quel soggetto prima isolato. Per questo, appunto, sono tanto più grato a Bianco e Nero *di dare una prossima volta ospitalità anche a un mio recente lavoro che ho tradotto per gli amici italiani, e in cui tento di fissare i fondamenti estetici del film parlato e d'inquadrare, ad un tempo, il Cinema nel sistema delle altre arti, e cioè dell'Arte.*

RUDOLF ARNHEIM

I

Come la musica, la pittura, la letteratura e la danza, così il cinematografo: i suoi mezzi possono usarsi a produrre arte o no; la cartolina illustrata, la marcetta militare, la novella da rivista settimanale, il balletto a base di esposizione di nudo, non hanno e non vogliono aver niente a che fare coll'arte. E così il film corrente non è cinematografo.

Ma non per questo hanno ragione quelle colte e brave persone che negano alla cinematografia la possibilità di produrre arte. Essi dicono: *il film non può essere arte perchè non è altro che mezzo meccanico per riprodurre la realtà.* I sostenitori di questa tesi vengono per lo più dalle esperienze della pittura. Per loro il processo per cui una scena di natura passa attraverso l'occhio e il sistema nervoso di un pittore, e poi alla mano e al pennello, che, colla scelta e l'apposizione dei colori sulla tela, crea infine il quadro, non è meccanico come il processo fotografico per cui i raggi di luce, proiettati da un oggetto e raccolti da un sistema di lenti, provocano alterazioni chimiche su di una emulsione sensibile. Il problema è di stabilire se questo dato di fatto basti a metter fuori dal tempio delle Muse la cinematografia. Vale dunque la pena di rivedere a fondo e sistematicamente la tesi che fotografia e cinematografia siano solo riproduzioni meccaniche della realtà e non abbiano quindi niente a che fare con l'arte.

LA PROIEZIONE DEI CORPI IN SUPERFICIE.

Se io mi pongo dinnanzi agli occhi un oggetto qualsiasi, per es. un cubo, dipende dalla sua posizione la possibilità, per me, di riconoscerne la forma. Se io lo vedo così:

non posso assolutamente affermare di aver dinnanzi a me un cubo. Io non vedo che una superficie quadrangolare, che, in questo caso, nasconde le altre cinque superfici del cubo, ma che potrebbe benissimo nascondere altre cose: per es. essa potrebbe essere la base di una piramide, un lato di un foglio di carta e così via. Evidentemente il mio punto di vista non è tale da far risultare le caratteristiche essenziali dell'oggetto. Dunque, se io voglio fotografare un cubo, non basta che io ponga l'oggetto reale dinnanzi alla macchina, bisogna che trovi la posizione adatta. E dunque già da questo primo semplicissimo caso il processo, dato che può esser buono o cattivo, non è puramente meccanico.

Un secondo angolo visuale del cubo mostra, invece che una sola superficie di esso, come il primo, tre superfici, e cioè mostra *una maggior parte di realtà.* Ma non si tratta solo di quantità. Nel film si tratta sempre di trovare una *più caratteristica realtà,* cosa per la quale non esistono regole: Se un uomo sia *tutto lui,* visto di profilo o di faccia, se sia più importante il palmo o il dorso di una mano, se sia meglio riprendere un monte dal nord o dall'ovest, tutte queste sono cose che non si possono teorizzare, ma che si debbono *sentire.*

Limitazione della profondità spaziale.

Che i nostri occhi, dato che la retina è superficiale, ritraggano immagini bidimensionali e diano tuttavia impressione stereoscopica è un fatto reso possibile dalla distanza che c'è tra un occhio e l'altro; essi non danno esattamente la stessa immagine, e l'effetto prospettico è dato in buona parte da questa piccola differenza del punto di vista.

Altrettanto avviene nel processo fotografico detto *stereoscopico,* il quale teoricamente può anche essere usato per il film, mediante la visione contemporanea di due pellicole, ma che, come è noto, non può servire a più che ad uno spettatore alla volta. La stereoscopia cinematografica è però nello stadio di esperimento, e da ciò deriva la *grande limitatezza prospettica del cinematografo.* Il senso di profondità può essere in qualche modo rafforzato mediante movimento e luci, ma basta vedere una sola volta ad un apparecchio stereoscopico per intendere quanto sia superficiale e poco plastico il film normale. *Anche questa è una grande differenza tra la realtà ottica e il quadro cinematografico.*

Nel film di Ruttmann *Sinfonia di una grande città* son riprese due ferrovie metropolitane di direzione opposta e che passano l'una accanto all'altra. L''mpressione che se ne riceve è che i due treni si muovano venendo in avanti l'uno e andando verso il fondo l'altro; ma nel quadro per effetto della proiezione del movimento spaziale in superficie, essi si muovono allo stesso tempo l'uno dal basso verso l'alto e viceversa. L'immagine cinematografica è dunque spaziale e superficiale a un tempo.

Per un noto fenomeno di abitudine noi vediamo le grandezze e le forme proporzionate, anche se esse sono a diverse distanze; mentre che, se fotografiamo un uomo i cui piedi siano molto vicini all'obbiettivo, vediamo apparire nella fotografia questi piedi enormi, e se fotografiamo un tavolo rettangolare, il lato più vicino all'obbiettivo apparirà più grande di quello lontano alterando nella riproduzione, la forma dell'oggetto.

Tutto ciò dimostra non solo la mancanza di profondità spaziale nel film, ma anche l'irrealtà dell'immagine cinematografica, che è accentuata *dall'assenza dei colori e dalla limitazione del campo.*

Mancanza di colori e illuminazione.

La riduzione dei colori della natura a bianco e nero altera profondamente l'immagine della realtà.

Tutti accettano la convenzione fotografica che mostra una bandiera ad es. che nella realtà è nera, rossa, dorata, come nera, grigia e bianca; tutti accettano i capelli bianchi per biondi, e le bocche nere per rosse. Una grande importanza ha nella cinematografia, come del resto anche nella realtà, l'illuminazione. Essa rende più o meno chiaramente riconoscibile la forma di un oggetto. Si sa che la superficie montuosa della luna piena è invisibile se il sole l'illumina perpendicolarmente, rendendo cioè impossibili le ombre che, in un'illuminazione laterale, permettono di veder su di essa monti e valli. Per un risalto particolare è inoltre necessario uno sfondo contrastante.

Che dunque una fotografia faccia un'impressione invece che un'altra dipende *dall'angolo di ripresa, dalla distanza dell'oggetto, e dal fatto che la fonte di luce sia avanti, indietro a destra o a sinistra.*

Delimitazione del quadro e distanza dall'oggetto.

Il campo di visione del nostro occhio è limitato. Se noi fissiamo lo sguardo su di un punto vediamo un campo limitato, press'a poco circolare. Praticamente questo fatto non ha nessuna importanza, e la maggior parte degli uomini non ne ha nemmeno conoscenza, proprio perchè noi abbiamo la possibilità di muovere gli occhi e la testa e, servendoci in continuazione di questa possibilità, non abbiamo mai a soffrire della limitatezza del nostro campo visivo.

Questo fatto dimostra la falsità della tesi di molti teoretici del film che sostengono la limitazione del quadro cinematografico sullo schermo non essere che una riproduzione del campo visivo limitato dalla realtà. Questo è psicologismo falso e sorpassato. Il campo visivo dell'uomo non comporta questa limitazione e noi possiamo vedere un'intiera stanza, per quanto il nostro occhio non possa abbracciarla con un'unica *inquadratura;* perchè l'occhio, guardando, non si fissa, ma si muove, e il movimento degli occhi e della testa fa sì che noi possiamo vedere l'intiero ambiente come un quadro unico.

Non così per il quadro cinematografico o per la fotografia; e nemmeno il muoversi della *camera* o l'alternarsi dei quadri riescono menomamente a realizzare il campo di vista naturale, come si vedrà in seguito.

La limitazione del campo fotografico risulta evidente a ogni spettatore. Il quadro ripreso è visibile per una certa estensione, oltre la quale c'è un limite che esclude il rimanente. È un errore considerare questa limitazione un ostacolo; *vedremo che sono gli ostacoli di questo genere quelli che fanno sì che il cinematografo possa produrre opere d'arte.*

Da questa limitazione dipende il fatto che spesso è difficile rendere fotograficamente le condizioni ambientali di una situazione. Si capisce che un uomo che passeggi e si guardi intorno ha sempre il senso di orientamento del suo corpo perpendicolare al suolo, rispetto a quello che vede. Mentre non è così nella fotografia o nel film.

Connessa al *taglio del quadro* è la *distanza dall'oggetto*. Quanto più è piccola la porzione di realtà che noi vogliamo riprendere, tanto più vicino deve stare l'apparecchio, e viceversa. Se si vuol prendere un intiero gruppo di uomini la macchina deve stare alla distanza di qualche metro, se vogliamo riprendere una sola mano la camera dovrà stare a mezzo metro da essa, per non prendere, oltre alla mano, ciò che le sta intorno. La macchina ha dunque, come un uomo in movimento, la possibilità di

vedere un oggetto da vicino o da lontano, particolarità che costituisce un mezzo artistico importantissimo.

La grandezza di un oggetto proiettato sullo schermo dipende dunque anzitutto dalla distanza della camera che lo ha ripreso, e poi, naturalmente, anche dall'ingrandimento con cui è proiettato. Il grado di ingrandimento dipende dall'ottica dell'apparecchio di proiezione e dalla distanza di esso dallo schermo e cioè dunque dalla profondità della sala. Un film si può proiettare su di uno schermo piccolo come quello di una lanterna magica e grande come quello di un enorme cinematografo. La grandezza della proiezione non è indifferente, così per es. i movimenti nelle grandi proiezioni appaiono più rapidi che nelle piccole, perchè, nel primo caso, in un tempo uguale, si debbono coprire superfici (schermi) più grandi. Il movimento, che in una grande sala di proiezione risulterà rapido e irrequieto, in una piccola può risultare lento e tranquillo. Dalla maggiore o minore grandezza di proiezione dipende la chiarezza dei particolari: c'è una bella differenza tra il vedere un uomo in modo tale che si possano contargli i brillanti della cravatta e il vederlo come un'apparizione indistinta e approssimativa.

Praticamente, per ora, è impossibile proiettare un film in modo tale che tutto il pubblico lo veda nella giusta grandezza di proiezione.

Abolizione della continuità spaziale e temporale.

Nella realtà, per lo spettatore, esiste una continuità spaziale e temporale che non ammette salti. Io posso vedere quello che stanno facendo due uomini in una stanza a quattro metri di distanza; posso modificare questa distanza, posso cioè avvicinarmi, poniamo, di due metri, ma questa variazione non può avvenire con un salto; io debbo cioè percorrere la differenza tra i quattro e i due metri. Posso abbandonare il mio angolo di visuale, ma non posso essere, a un tratto, in istrada, senza uscir prima dalla porta e scendere le scale. Altrettanto dicasi per il tempo. Io non posso vedere quello che fanno questi due individui dieci minuti dopo senza che i dieci minuti passino.

Non così nel film che può sempre spezzare questa continuità, tanto spaziale che temporale; una scena può esser immediatamente seguita da un'altra che avvenga in un tempo totalmente diverso; una casa può esser vista dalla distanza di cento metri e improvvisamente vicinissima. Io posso essere a Sidney e contemporaneamente — basta che le due

scene siano intercalate — a Magdeburgo. *Questa possibilità è anzitutto tecnica.* In pratica questa libertà è limitata dal fatto che il film rappresenta, per lo più, un'azione che ha la sua unità spaziale e temporale. E ci sono delle regole: una scena deve avvenire in un volger di tempo regolare. Se si è mostrata la figura intiera di un uomo che solleva un revolver e spara, non si può, ad essa, far succedere il particolare in p. p. del revolver che si solleva e che esplode.

La contemporaneità di due scene può esser spiegata mediante il facile mezzo delle didascalie o del dialogo. Per es.: « Mentre Elisa lottava così per la vita e per la morte, Edoardo, a San Francisco, prendeva il piroscafo ». Oppure: si è fatto sapere che alle 3,40 cominciano le corse ippiche. Si mostra una stanza in cui ci sono individui che se ne interessano; uno di loro estrae un orologio, sono le 3,40. Scena seguente: ippodromo, corse.

Nell'interno di una scena la continuità temporale non può essere interrotta. Non solo, come si è detto, non si può ripetere l'azione contemporanea, ma non si può nemmeno escludere alcun tempo. Se io mostro un individuo che va dalla porta alla finestra non posso escludere la parte di mezzo del suo percorso se non per ottenere risultati grotteschi. E quindi, per abolire tutto quello che potrebbe essere superfluo, ci si serve, spesso, dell'inclusione di scene contemporanee, ma che avvengono in altro luogo. In questo modo rimarrà di ogni scena solo quella parte e quei momenti che sono necessari alla narrazione.

Sotto questo punto di vista bisogna che, nel soggetto, ogni scena sia tale da contenere, nel minor tempo, tutto il necessario e solo il necessario.

Esistono casi in cui queste regole sono, in parte, sospese. Quelli in cui il prima e il dopo non hanno importanza: questo caso si verifica spesso nei film istruttivi, in cui il raccordo è dato dalle cose più che dal tempo. Per es.: « Non solo i cagnolini, anche i feroci leoni si lasciano addomesticare ». Si vede prima l'addestratore di cani, poi il domatore. E casi simili possono verificarsi anche nei film narrativi.

Il teatro ha le sue esigenze di realtà e le sue convenzioni: non si può mettere una lampada a petrolio in un salone elegante e non si può mettere un telefono accanto al letto di Desdemona. Ma la scena ha solo tre pareti. *La riproduzione è dunque soltanto parziale.*

Anche nel film la riproduzione è soltanto parziale. Il film dà l'impressione di una riproduzione della realtà, ma non lo è. Si è vista l'abolizione dei colori naturali, la bidimensionalità, la limitazione del campo

e ora l'abolizione della continuità spaziale e temporale, operazioni, queste ultime che si effettuano mediante *il montaggio.*

Diversamente che nel teatro, al cinematografo lo spettatore cambia continuamente punto di vista senza che pertanto questa variazione, che a volte è rapidissima, gli dia il mal di mare. Si pensi ad una scena come questa: un individuo è dinnanzi ad una porta e suona il campanello; immediatamente appare un'altra stanza, l'interno della casa, e si vede la donna di servizio (lo spettatore è stato portato attraverso la porta nella casa) la ragazza va ad aprire, vede il visitatore; il visitatore osserva il viso della ragazza. Quanti salti di spazio e di tempo in pochi attimi! Eppure lo spettatore ha l'illusione della realtà. La riproduzione, come si è visto, non è completa, ma l'illusione è completata dalle convenzioni caratteristiche del cinematografo.

Abolizione del mondo sensorio non ottico.

Se io volto la testa si cambia il campo di visuale ed io vedo altri oggetti; ma l'impressione non è che questi oggetti si muovano. Questa è invece l'impressione che mi dà il movimento della camera (*carrello e panoramica*). Perchè la camera non è una parte del corpo dello spettatore, come la testa e gli occhi, e perciò egli non può rendersi conto dei movimenti reali. Per questo, quando l'uso ne è sbagliato egli ha, al contrario, un senso di leggero mal di mare.

Abbiamo nel film una *relativizzazione del movimento.* Per es. se si riprende un'automobile da un'altra che corra più velocemente, si ha sullo schermo, l'impressione che la prima proceda a ritroso, pur svolgendosi normalmente in avanti la pellicola. Esiste però il mezzo di far risultare quale movimento sia assoluto e quale relativo di quelli che risultano sullo schermo. Se, per esempio, risulta dal quadro che la macchina da presa sta su di un'auto in corsa, cioè se si vedono parti dell'auto stessa immobili allo stesso punto del quadro, mentre in opposizione ad essi il paesaggio si muove, si comprende chiaramente che quello che si muove in realtà è il punto di ripresa su cui si trova la macchina mentre il paesaggio sta fermo.

Il film dà anche una *relativizzazione delle coordinate spaziali.* Se si piazza una camera orizzontalmente su di un letto su cui un uomo sia sdraiato, lo si vede diritto.

Per quanto si riferisce agli altri sensi (tutti ricordano che, nel film muto, si aveva spesso l'impressione di sentire rumori corrispondenti all'azione, o che la proiezione di una funzione cattolica poteva dare l'impressione dell'odore dell'incenso). Odori, senso dell'equilibrio e senso del tatto si possono percepire non direttamente, *ma solo attraverso l'impressione visiva.*

Da ciò si deduce la regola fondamentale che non debbano mai girarsi scene, azioni o situazioni se esse non si svolgono in modo visivo, o non trovando un corrispondente visivo suggestivo di esse. S'intende che anche in un film muto poteva esserci, ad es. un colpo di rivoltella: bastava che il direttore mostrasse la rivoltella puntata e, eventualmente, la caduta del colpito. Nel film muto di Sternberg: *I docks di New York*, il rumore di uno sparo è reso assai bene coll'improvviso volar via degli uccelli spaventati.

II

Impiego artistico della proiezione dei corpi in superficie.

Si è detto nella prima parte che esiste un angolo di visuale che mostra una maggior parte di realtà di un altro, ma che questa non è la soluzione del problema artistico dell'inquadratura, che dipende dall'effetto artistico che si vuol conseguire.

Nel film di quindici anni fa, *Charlot emigrante*, si vede un piroscafo in balìa di un orrendo beccheggio e tutti i passeggeri in preda al mal di mare. Chaplin appare con le spalle rivolte al pubblico, appoggiato al parapetto del piroscafo colla testa ricurva in avanti; tutto il pubblico ha l'impressione che egli renda il suo tributo all'oceano; improvvisamente egli si drizza e si volta e allora si vede che è riuscito a pescare, con un bastone da passeggio, un enorme pesce. L'effetto è ottenuto mediante la posizione della camera; se la scena fosse stata inquadrata dall'acqua, si sarebbe visto subito quello che era intento a fare Charlot e l'effetto di comica sorpresa sarebbe venuto meno. In questo caso non si è cercato di riprendere la scena nel modo più evidente, ma al contrario.

Nel film di Dupont *Variété* si vede Jannings di fronte al giudice di spalla. Ha una giacca da galeotto con sopra un numero. L'effetto che ne risulta è quello di suscitare nello spettatore quest'ovvia sensazione: « Egli non è più un individuo, ma uno dei tanti, un numero ». In un film più

fantastico si sarebbe potuto ottenere un effetto simile mettendogli un numero al posto della testa, come al posto della testa, in certe caricature di burocrati, si vede un segno di paragrafo. Ma l'efficacia della scena di Dupont sta nell'aver saputo dare un valore ampio e significativo ad una visione pienamente veristica.

In alcuni film russi, i capitani dell'industria e i generali sono ripresi dal basso come montagne. Il risultato ottiene il doppio effetto di apparire inconsueto e particolarmente espressivo agli effetti delle intenzioni sociali di quei film.

Un effetto importante è quello che fa apparire un oggetto quotidiano come cosa inconsueta e fantastica. Nel film di René Clair *Entr'acte* c'è la ripresa di una ballerina dal basso, attraverso una lastra di vetro. Si vedono gli orli della veste che si aprono e si chiudono come un fiore e, in essi, la mimica strana e deformata delle gambe. L'effetto è straordinario ma solamente formale: molto maggiore sarebbe stato se avesse avuto un significato o un'intenzione: per es. quello di mostrare il particolare sapore erotico di quella danza.

Spesso irragionevolmente i registi si abbandonano al piacere di trovare qualche inquadratura raffinata, pur indipendentemente dalla sua significazione; cosa assolutamente fuori di posto.

Nel bel film di Dreyer *Giovanna d'Arco* ci sono lunghe discussioni tra i preti e Giovanna. Quelle discussioni avrebbero dovuto essere naturalmente evitate, specie in un film, come quello, muto. Il Dreyer ha tentato di supplire alla mancanza di valore cinematografico di quelle scene mediante inquadrature raffinate; egli ci ha dato dunque una serie di bellissimi ritratti, ma più o meno privi di significato.

Si deve tener presente che, nella vita quotidiana, la vista serve agli uomini come mezzo di orientamento: se un uomo entra in un negozio, il commesso guarderà la sua cravatta, per orientarsi sui gusti del cliente, e i suoi vestiti, per calcolarne le possibilità economiche; ma, se quello stesso individuo entra nel suo ufficio, il suo impiegato non si curerà affatto della cravatta, ma dell'espressione del volto, per vedere se per lui, quel giorno, spiri buono o cattivo vento. È noto che molti uomini non sanno se un loro conoscente abbia occhi chiari o scuri, quali siano i quadri esposti nella stanza in cui abitualmente mangiano, se la loro donna di servizio si vesta bene o male. Nell'arte invece non si tratta soltanto di orientarsi ma di essere colpito dall'espressione dei soggetti. L'inquadratura dunque non deve dare semplicemente « le cose », ma il caratteristico dell'oggetto o della persona inquadrata.

La riduzione delle tre dimensioni della realtà alle due dello schermo è una necessità di cui l'artista non può che avvantaggiarsi. Essa gli serve come mezzo per ottenere vari risultati artistici:

1) Presentando l'oggetto della ripresa in una forma inconsueta, costringe lo spettatore ad una più forte attenzione di quanta non ne occorra per una semplice constatazione di un dato di fatto. L'oggètto ripreso acquista maggiore immediatezza e l'impressione è più viva.

2) Non solo l'attenzione è potenziata: essa è diretta, oltre che sull'oggetto, sulle sue qualità formali. Lo spettatore vede l'oggetto, per quanto non stilizzato, deformato dalla proiezione in superficie dei corpi; e questo effetto che può essere particolarmente artistico, dipende unicamente dalla ben trovata inquadratura.

3) La maggiore attenzione diretta sull'oggetto e sulle sue qualità formali, mette lo spettatore in grado di giudicare del valore caratteristico dell'oggetto presentatogli. Per esempio di giudicare se un tipo sia stato ben scelto (« Il vero tipo dell'impiegato! ») e se si muova ed agisca coerentemente alle sue qualità.

4) Ma l'inquadratura serve anche come mezzo di espressione e di suggestione di qualche cosa di più ampio. (Il prigioniero visto come numero); ed anche questo risultato ha un suo fascino particolare perchè per il conseguimento di esso non è necessario ricorrere a nessuna stilizzazione ma basta la realtà, convenientemente inquadrata.

* * *

Se in un ambiente ci sono parecchi oggetti, l'uno può nascondere l'altro. Anche questo semplice fatto offre all'artista un buon mezzo per certi effetti artistici. Nel film di Room *L'arsenale* c'è la scena seguente: un prigioniero è rilasciato dal carcere; lo si vede camminare tra due enormi muri di pietra; in una fessura su di un muro egli trova qualche cosa che da molti anni non gli era dato vedere: un fiorellino che qui serve a simboleggiare, trovata in verità non troppo peregrina, la natura e la libertà; egli coglie il fiore, ha un improvviso impulso di ribellione e si volta verso il carcere, cioè verso la macchina, tendendo minacciosamente il pugno. Cambia inquadratura, la macchina indietreggia di un paio di metri e si piazza dietro l'inferriata del carcere. Si vede dunque

l'inferriata che copre tutto il quadro e, oltre essa, la scena di prima, la strada e il prigioniero col pugno teso. È raro trovare un'inquadratura di tanta semplicità altrettanto efficace.

Nel film di Pabst *Giornale di una donna perduta* si vede il commesso di una farmacia che bacia la figliola del farmacista; essi si trovano dinnanzi alla porta della farmacia stessa: dapprima la scena è ripresa dall'interno del negozio, poi dall'esterno, attraverso i vetri della porta. Questo cambiamento di inquadratura non è giustificato. Il risultato è semplicemente decorativo, ma è una ripetizione, e come tale, debole di effetto artistico. Una ripetizione di quel genere sarebbe stata giustificata per es. dal fatto che un individuo, guardando da fuori verso la porta, avesse visto i due in atto di baciarsi.

Un effetto simile a quello già citato di Chaplin è questo, dello stesso attore: Charlot è stato lasciato dalla moglie che non sopporta di vederlo sempre ubbriaco; egli volge le spalle all'apparecchio ed ha innanzi a sè un tavolo su cui si vede il ritratto della moglie: le sue spalle sono scosse ininterrottamente, a quel che sembra, da continui singhiozzi, ma quando egli si volta si vede che aveva in mano uno shaker e lo agitava con entrambe le mani per prepararsi un cocktail. L'effetto è di grande efficacia comica.

Nel film di Greta Garbo *Guerra nelle tenebre* si trova la seguente inquadratura; la spia Greta Garbo ha ucciso un generale russo nel suo studio; stanno per entrare quattro soldati; la scena è ripresa in modo che dalla porta non si vede che la spalliera della seggiola e un braccio del generale ucciso; i soldati entrano, Greta Garbo siede col viso rivolto alla porta, e quindi allo spettatore; i soldati chiedono udienza, la Garbo finge di parlare col generale, poi manda via i soldati.

Nel film citato *L'Arsenale* si vede una scena simile: i carcerieri entrano nello studio del direttore, che è seduto su di una seggiola, allo stesso modo che il generale nel film della Garbo: in principio si ha l'impressione che nella stanza non ci sia nessuno; appena i carcerieri cominciano a parlare compare il direttore da dietro la seggiola. Qui questo modo di presentazione non è giustificato come nel caso precedente e non ne ha dunque la potente efficacia: è un semplice mezzo decorativo.

Spesso però, queste inquadrature ricercate hanno una loro giustificazione, per es., quando contribuiscono a dare un'efficacia ambientale; un caso simile si può vedere nella scena delle prove teatrali del film *I nuovi signori* di Feyder: qui la ripresa è tale che, oltre a risultar più originale di quanto non lo siano le normali inquadrature di

scene del genere, viste già più volte, dà allo spettatore l'impressione di essere lui stesso in mezzo alla vita del teatro.

Nel film *La signora dell'Amore* di Greta Garbo (regia C. Brown) c'è una scena in cui si vede un padre che parla col figlio; colle spalle alla macchina da presa, molto grande e molto vicino, appare sul davanti lo scuro profilo del padre e, nello sfondo illuminato, il figlio. Quello che dice il padre risulta dai suoi gesti, e, sopratutto dall'espressione del figlio — un modo, molto efficace, di rappresentazione indiretta.

Impiego artistico dell'abolizione di profondità spaziale.

Ogni corpo, riprodotto cinematograficamente, risulta a un tempo piatto e plastico.

Il paragone tra un film visto all'apparecchio stereoscopico ed un film normale mostra la superiorità del primo sul secondo dal punto di vista plastico; ma è proprio in forza dell'abolizione della profondità spaziale che, nel secondo, si ottengono effetti artistici che son spesso di prim'ordine, per es., la grandezza enorme del corpo e la piccolezza della testa.

L'effetto citato per cui, nel film di René Clair le vesti di una ballerina si aprono e si chiudono come il calice di un fiore non è proprio dell'oggetto della ripresa, ma dipende dal punto di inquadratura e soprattutto dalla riduzione in superficie dei piani.

La stessa mancanza di illusione spaziale si ha in pittura, collo stesso risultato artistico. La mancanza di verità in essa non è mancanza di bellezza, anzi è una delle sue caratteristiche impiegate a scopi artistici. La mancanza di profondità spaziale, nel film serve ad accentuare e a deformare artisticamente le proporzioni reciproche dei diversi oggetti.

L'esempio citato sopra, in cui la silhouette di un uomo visto di spalle copre metà del quadro, mentre l'altra metà è occupata dal viso del figlio che lo ascolta se ci fosse nel film una perfetta illusione spaziale, perderebbe nove decimi della sua potenza.

Il fatto che un oggetto più vicino appaia ingrandito, ed impicciolito uno più lontano può servire al direttore cinematografico per il raggiungimento di grandi risultati artistici. Tutti conoscono l'effetto che fa, nel film, una locomotiva che avanza verso l'obbiettivo. Il veloce ingrandirsi prospettico rinforza il carattere dinamico del movimento. Nel film di Dreyer *Giovanna d'Arco* questo mezzo è usato per sottolineare l'im-

provviso irritarsi di un monaco che s'alza in piedi muovendo in avanti contro l'obbiettivo: in un attimo questo suo movimento in avanti lo fa apparire gigantesco.

Un esempio famoso di saggio impiego di questa legge è dato dal film di Pudovchin *La fine di San Pietroburgo*: due campagnoli, spinti dalla fame, vengono in città, per cercare lavoro. Quanto siano piccoli essi e le loro aspirazioni al cospetto della colossale e potente città che li circonda è mostrato in questo modo: sul davanti un monumento equestre di uno zar e, nello sfondo, un'ampia piazza vuota, su cui, come due formiche, come due punti neri, i due contadini. Se il quadro avesse un forte senso plastico, se cioè la grande distanza tra il monumento e i due uomini risultasse chiaramente, questa differenza di proporzioni non sarebbe così impressionante ed efficace, ma naturale ed insignificante. L'effetto simbolico, simile a quello per cui gli antichi egiziani facevano, nei loro bassorilievi, enorme il re vincitore e piccoli i suoi nemici, contiene un senso profondo e coerente alle intenzioni della narrazione.

Un effetto simile l'ha ottenuto Eisenstein nel suo film *La linea generale;* la sua intenzione era di mostrare come, in un ufficio, l'andamento burocratico pesante ostacoli il normale procedere del lavoro; la camera, piazzata vicinissima alla macchina da scrivere, la fa apparire come gigantesca, ed il rullo di essa muovendosi lentamente copre quasi tutto lo schermo; nel fondo, piccoli piccoli l'impiegato che detta e la dattilografa. Altrettanto è stato fatto con un registro enorme dietro cui quasi scompare un piccolo contabile.

Nel film *La folla* (K. Vidor) si vede questa scena: un ragazzo siede insieme ai suoi compagni, e racconta: « Mio padre dice sempre che... ». In quella egli s'accorge che, attorno al portone di casa sua, s'è formata una ressa e s'è fermata una lettiga; pieno di angosciosi presentimenti, egli si precipita a vedere. Ora la camera è piazzata sull'alto di una scala, e la porta nel fondo appare piccola, mentre le scale si allargano sul davanti del quadro. In basso, accanto alla porta, si accalcano i curiosi; il giovinetto si ficca in mezzo a loro e comincia a salire le scale; in principio è piccolo, poi, a poco a poco, si fa più grande; e alla fine — la folla gli fa largo — egli appare in cima alla scala grande e solo: un figlio che ha perduto il padre.

Quello che c'è di grandioso in quest'effetto è la semplicità del mezzo impiegato. Niente è più comune della constatazione di queste deformazioni prospettiche, ma il risultato che se ne può ottenere è spesso, altamente artistico.

Qui viene in ballo *l'arte dell'operatore.* L'autore e il direttore possono aver pensato un effetto simile, occorre che l'operatore sia in grado di renderlo. Bastano a volte differenze di pochi centimetri nella direzione dell'obbiettivo e differenze di mezzo metro nel piazzamento della camera avanti o indietro, per guastare tutto l'effetto.

Anche il gioco delle luci ha la sua grande importanza. Basta una eccessiva illuminazione nello sfondo o un'errata posizione di un proiettore per distruggere i risultati pensati.

Ai tempi in cui la cinematografia muoveva i primi passi incerti la cura degli operatori era costantemente quella di non far apparire mani e piedi sproporzionati non facendoli mai troppo avvicinare alla camera. Oggi queste deformazioni prospettiche sono riconosciute e impiegate come uno dei più forti mezzi artistici del cinematografo.

* * *

Se dagli esempi citati si è bene inteso che valore possa avere, agli effetti artistici e simbolici, l'alterazione delle proporzioni degli oggetti, in special modo nelle loro relazioni reciproche, in modo cioè che lo spettatore sia costretto a vederle come significanti, e se si è capito il valore decorativo della proiezione dei corpi in superficie, si considererà ogni sforzo tecnico per il conseguimento della visione cinematografica plastica e stereoscopica come una ricerca che tende a privare il cinematografo di uno dei suoi più importanti mezzi di realizzazione artistica.

I tecnici non sono artisti e non si preoccupano di offrire agli artisti nuovi mezzi, ma solo di ottenere o di aumentare la *naturalezza della visione.* Per un tecnico è importante che il film sia riproduzione della realtà. Egli si preoccupa della mancanza di rumori e di voci, della mancanza di colori, della mancanza di plasticità e quindi lavora al film sonoro, al film stereoscopico, al film a colori. Similmente la pensa il pubblico che preferisce il film parlato al film muto, il film a colori al film normale. Ogni nuovo passo verso l'esattezza di riproduzione della realtà provoca una grande emozione e quindi un grande interessamento di pubblico e successi di cassetta che commuovono gli industriali e li interessano quindi a queste ricerche.

Ma queste questioni sono per ora premature.

IMPIEGO ARTISTICO DELLA ILLUMINAZIONE E DELL'ABOLIZIONE DEI COLORI.

Quanto si è detto della mancanza di profondità spaziale vale anche per la mancanza dei colori. Il fatto che l'artista cinematografico sia costretto al bianco e nero gli offre la possibilità di ottenere particolari effetti. Il pittore non riproduce i colori della natura ma li ricrea.

Se sia possibile fare altrettanto col film ci dimostrerà l'imminente avvenire. Quello che importa è che la riduzione dei colori a bianco e nero dà la possibilità, con una acconcia illuminazione, di creare immagini ricche di valore decorativo e significativo. Grandi possibilità risiedono nella posizione delle lampade, nelle ombre, nella posizione del sole (per le riprese a luce naturale) nel modo in cui, mediante gli schermi, si diffonde la luce e, mediante i gobbi, si attenuano le ombre. E questi sono tra i mezzi fondamentali della creazione cinematografica.

Nel film di Sternberg *I docks di New York* i due protagonisti del film sono caratterizzati in questo modo dal loro aspetto esteriore: la donna è bianca di viso e di abiti e l'altro, il marinaio, tutto nero. La felice congruenza artistica è data dalla rispondenza della loro personalità interiore a questo loro aspetto esterno. Il mezzo è semplicissimo e addirittura primitivo, il risultato è potente. È chiaro che con un film a colori sarebbe impossibile ottenere l'identico risultato.

In un film di Granovschi, la scena di un'operazione di parto rende l'atmosfera mortalmente tranquilla dell'atto chirurgico, mediante il contrasto del grande camice bianco, delle bianche lacche sterilizzate e dell'ovatta coi guanti neri e i neri strumenti del chirurgo.

Si pensi al volto delle attrici: all'efficacia di quei bianchi e di quei neri! Ogni frequentatore di prime cinematografiche, presenziate dagli interpreti, sa quanto appaiano stranamente rosei i loro visi. Mentre che i volti stilizzati sullo schermo non sono volti di carne e sangue, ma solo materia artistica, mezzi artistici.

Tutti i film di grande classe e, sopratutto, quelli russi e americani, mostrano una enorme efficacia nell'uso del bianco e del nero e delle loro gradazioni. Nel film di Ruttmann *Sinfonia di una grande città* c'è una scena in cui si mostra una strada di Berlino nelle prime ore della mattina; in essa il torbido grigiore mattinale, l'oscurità imprecisa e le scure silhouettes degli operai che vanno al lavoro hanno un fascino potente. I film polizieschi hanno rivelato l'impressione che fa un ambiente scuro quando improvvisamente lo illumina il triangolo luminoso di una lampadina tascabile; e sono noti, in genere, gli effetti delle nuvole attorno

alla luna, le ombre delle foglie mosse dal vento sul suolo, le luci parallele dei riflettori di una automobile, le nere macchie di sangue sulla pelle bianca, i riflessi tremanti sulle superfici delle acque, etc. effetti che sono possibili solo colla riduzione dei colori al bianco e nero.

L'illuminazione serve a dare un particolare aspetto e addirittura una particolare forma ai corpi. Basti ricordare il viso dell'attrice russa Vera Baranovscaia in uno dei film girati in Russia sotto la direzione di Pudovchin e quello che ha assunto nei film girati all'estero, per es.: *Così è la vita* o *Gas asfissianti* e si vedrà con meraviglia che quella signora, che nei film russi appariva piena di forma e quasi ossuta per effetto di ricchi contrasti di luce, nei film stranieri appare priva di espressione e piatta. Tutto ciò dipende dall'illuminazione e dalla tecnica della ripresa. Oppure si consideri Greta Garbo nel film di Pabst *La via senza gioia* e la si paragoni alla Garbo dei film americani; posto che il film tedesco è di parecchio anteriore e che la tecnica del trucco vi è arretrata, il viso di quella donna straordinaria apparirà irriconoscibile. Nel film tedesco è quasi calcareo, terroso e simile ad una maschera, gli occhi sono privi di espressione e la chioma sembra polverosa. Nei film americani la pelle è liscia, ha uno splendore marmoreo, gli occhi chiari hanno una straordinaria forza di sguardo ed i capelli una luce meravigliosa che li fa apparire elettrici e fosforescenti.

Col bianco e nero del film e col sapiente uso delle luci si può ottenere quello che ottengono i pittori: il senso prezioso delle materie.

Anche qui bisogna accettare il dato di fatto e servirsene come mezzo artistico.

È molto istruttivo un aneddoto che racconta Cecil de Mille: egli, per ottenere un maggior effetto, in una scena di un film di spionaggio, provò a illuminare soltanto la metà del volto della spia, lasciando l'altra metà in ombra. Il risultato gli sembrò straordinario, così che egli se ne servì in più parti del film. Mandata la pellicola all'ufficio commerciale della casa di produzione, il tentativo fu considerato una pazzia; e il De Mille dovette appellarsi a Rembrandt per far passare il suo lavoro. Lanciato come *il primo film illuminato alla maniera di Rembrandt,* gli incassi furono doppi.

L'esempio dimostra che il problema non è quello di eliminare le ombre e ottenere la maggior completezza e verosimiglianza possibile, ma quello di raggiungere la massima espressività.

Impiego artistico della delimitazione del quadro e della distanza dell'oggetto.

Il problema della delimitazione del quadro e conseguentemente quello delle sue dimensioni sono sempre di attualità. Abel Gance ha girato alcune scene del suo *Napoleone* per uno schermo triplice, ed in America si son fatti e si fanno molti tentativi per ingrandire le dimensioni dello schermo. Questa tendenza ad aumentare la superficie del quadro è da mettere insieme alle tendenze per il film plastico visivo e sonoro; esigenze quantitative più che qualitative. Non è invece mai *il più* ma *il meglio* quello che importa. Tutti questi mezzi per avvicinare il film alla realtà non sono che impoverimenti delle sue possibilità a produrre arte.

Oltre il problema della grandezza del quadro si è anche posto il problema della forma del quadro stesso. Si sono fatte statistiche sulla forma delle pitture e ricerche di vario genere. Il régisseur russo Eisenstein ha sostenuto che la forma più adatta per il quadro cinematografico sia un quadrato, usato come base di un formato reso variabile mediante l'applicazione di mascherini.

Ai primordi della cinematografia si riprendevano soltanto *campi lunghi* e non si facevano mai particolari o *primi piani*. Le difficoltà da superare per introdurre questi mezzi sono state aspre e tuttavia oggi la rivoluzione è diventata l'ordine e non c'è mediocre direttore che non se ne serva.

Nel film di Buster Keaton *Io e la scimmia* c'è questa scena: di mattina presto si vede l'ufficio che si apre e gli impiegati che arrivano, l'ambiente è diviso da un bancone che separa l'ufficio propriamente detto da un ingresso in cui si ricevono i clienti. Improvvisamente la macchina si muove, scopre un campo appena di poco più grande del precedente, e si vede Buster Keaton, seduto in un angolo con la sua aria impassibile. Egli ha pernottato nell'ufficio per attendere la sua ragazza. Quest'esempio serve a dimostrare che *campo totale* è un'impressione imprecisa e relativa e che anche un campo totale può, in certi casi, aver funzione di taglio e di *particolare*. La scena del film di Keaton si sarebbe potuta immaginare diversamente: la ragazza sale le scale, apre la porta dell'ufficio e vede Keaton. Ma l'effetto di sorpresa e di comicità, nel caso citato, deriva dal fatto che lo spettatore crede di aver dinnanzi agli occhi una scena chiusa e completa e, tutto a un tratto, l'ordine e la tranquillità che vi regnavano, si spezzano per l'apparizione del paziente innamorato.

Un effetto simile lo ha ottenuto Chaplin nel suo film *Gente altolocata;* si vede Charlot elegantemente vestito in frak e cilindro, ma se ne vede solo la parte superiore; quando la macchina si abbassa si scopre che egli è in mutande. Anche qui la parte mostrata ha una struttura chiusa, un uomo elegantemente vestito, ma il quadro successivo dà immediatamente un effetto di contrasto e di grottesca comicità.

Ora una scena del tutto diversa. Nel film di Sternberg *I docks di New York* si vede una suicida gettarsi da un piroscafo in acqua. La scena è condotta così: si vede l'acqua in cui si riflette prima il piroscafo e poi la donna che si getta; si vede infine la donna vera precipitare precisamente nello specchio d'acqua che aveva mostrato indirettamente la scena del salto. Questo succedersi della visione diretta a quella indiretta è pieno di efficacia.

Molti effetti di questo genere sono però diventati un luogo comune; si pensi alle ombre dei banditi che sfilano silenziosamente e cautamente su di un muro, mostrate invece dei banditi stessi.

Ed ora veniamo al primo piano. Il principio è che quanto più piccolo è il particolare che si riprende, tanto più grande esso risulta sullo schermo.

Il *primo piano* non serve all'artista unicamente per mostrare i particolari che diversamente, in un campo lungo o totale, non avrebbero potuto notarsi, per es. le lagrime su di un viso, o un gattino in un angolo di una stanza. La ripresa di un particolare deve essere del particolare più caratteristico; solo questo la giustifica e la legittima.

Nel film di Pabst *Giornale di una donna perduta* l'ambiente di un collegio è rappresentato in questo modo: si vede il viso arcigno e cattivo dell'istitutrice e poi si vede l'istitutrice che batte ritmicamente il gong; la macchina indietreggia e compaiono, attorno ad una lunga tavolata, le educande, che con esattezza militaresca, portano tutte assieme il cucchiaio alla bocca. In questo caso il centro caratteristico della situazione, atmosfera opprimente e militaresca, è stato colto mediante particolari ben scelti.

Nel film già citato *I docks di New York* c'è una scena d'amore tra un marinaio ed una prostituta. Essi stanno seduti e bevono insieme: niente fa pensare ai loro amori, quando il p. p. mostra una scena quasi oscena: si vede la donna che palpa con piacere il braccio dell'uomo, sconciamente tatuato, i cui muscoli si tumefanno. Questa scena in un campo totale non avrebbe dato lo stesso effetto: il nudo braccio dell'uomo in luogo dell'uomo stesso è una saggia applicazione del principio

della parte per il tutto; la donna del marinaio non vede che la forte, nuda e potente maschilità. Esempi di questo genere si possono trovare in qualsiasi film; i piedi di un uomo che sale le scale; di una coppia che si bacia, solo le gambe. Nel film di Feyder *I nuovi signori* c'è la scena dell'inaugurazione di una colonia operaia; il ministro, che partecipa alla visita ha fretta e cerca di accelerare il passo quanto più può; il corteo è rapidissimo, ad un tratto: p. p. uno dei partecipanti al corteo che si asciuga il sudore. Il particolare scelto è caratteristico della situazione di tutti i partecipanti al corteo.

Nel film di Pudovchin *La Madre* la scena del tribunale è introdotta con p. p. fulmineamente rapidi della fredda facciata di pietra dell'edificio, e, una volta, perfino dello stivale della sentinella, strana apparizione nera e pesante, che provoca nello spettatore un'impressione molto coerente alla scena. I russi hanno creato un loro modo particolarmente violento ed efficace, di usare i primi piani. Le possibilità della limitazione e del taglio del campo e della distanza della ripresa servono all'artista per ottenere effetti speciali di parte per il tutto, di ottenere una speciale tensione nello spettatore mostrandogli solo quello che è più importante, per accentuare certi aspetti singoli, per dare a qualcuno di essi un significato evocativo e simbolico, per concentrare l'attenzione su di un momento specifico dell'azione.

Ma il primo piano ha il suo rovescio. Utilizzato male e senza ragione, esso toglie allo spettatore la possibilità di orientamento ambientale; così avviene in molti film russi e nella *Giovanna d'Arco*. Coi grossi testoni che appaiono sullo schermo, spesso non si capisce a chi appartengano, dove si svolge l'azione, chi ne siano gli altri componenti. Il disorientamento e la poca comprensività nello spettatore spesso son causati da un uso eccessivo e superfluo di primi piani. Il primo piano è uno dei mezzi caratteristici della cinematografia. S'intende bene che questo mezzo è negato al teatro; se un fiore è il centro dell'azione di una scena, il teatro non può riferircisi se non con la mimica e le parole degli attori. Nel film questo non è necessario, proprio in virtù delle regole della limitazione del campo.

La possibilità di cambiare rapidamente e immediatamente la distanza degli oggetti delle riprese permette effetti particolari di *relativizzazione di proporzioni*. In un film educativo si son viste alcune costruzioni recenti di Berlino e, subito dopo, un modellino di gesso riproducente Roma; le case di Berlino e quelle di Roma apparivano allo spettatore della stessa grandezza. Così nel film *Quelli del Basso Reno* si vede

la rotonda pancetta di uno studente grande come la montagna, di forma simile, che sovrasta Heidelberg. S'intende che l'effetto era ottenuto riprendendo molto da vicino il pancione dello studente e molto da lontano la montagna.

Nel film tratto da *Casa di bambola* di Ibsen, c'è un esempio contrario. Si vede una stanza, ed in essa appare improvvisamente una mano gigantesca che la occupa quasi tutta. Si capisce allora che la stanza era un giocattolo. La scena aveva un valore allusivo nei riguardi dell'azione del film.

Ancora una volta dunque una delle pretese manchevolezze del film — la relatività delle proporzioni e lo smarrimento, in alcuni casi, del senso di esse, — risulta come uno dei mezzi artistici caratteristici ed efficaci del cinematografo.

IMPIEGO ARTISTICO DELL'ABOLIZIONE DELLA CONTINUITÀ SPAZIALE E TEMPORALE.

Diversamente che nella realtà, nella visione cinematografica sono possibili salti di tempo e di spazio. Si chiama *montaggio* l'operazione per cui si uniscono riprese di azioni svoltesi in spazio e tempo diversi. Il montaggio è, delle varie fasi della creazione artistica cinematografica, quella che è stata oggetto di maggiori indagini e approfondimenti, specialmente da parte dei russi. I russi sono i primi che hanno adoperato il montaggio in modo da rivelarne le potenti possibilità artistiche, e sono i primi che hanno tentato di stabilire sistematicamente i principi fondamentali di esso. Pudovchin comincia un suo libro famoso con l'affermazione che « il fondamento dell'arte cinematografica è il montaggio ». Noi abbiamo cercato di mostrare, quanto più chiaramente ci è stato possibile, che anche i singoli pezzi di pellicola non sono affatto informe natura e materia informe, ma già prodotto artistico notevolmente differenziato dalla realtà.

Si veda l'esempio citato da V. Pudovchin nel suo libro sul *Soggetto cinematografico*: « Si trattava, per me, di rendere cinematograficamente l'impressione della gioia. La semplice espressione del viso sarebbe rimasta senza effetto. Io ho dunque mostrato solo il gioco delle mani e un primo piano della metà inferiore del volto e della bocca sorridente. Questi pezzi li ho poi montati con un materiale del tutto estraneo all'azione e precisamente con il tumultuoso scorrere di un torrente pri-

maverile, col gioco dei raggi di sole rifrangentisi sulle acque, con animali domestici starnazzanti in un cortile e infine con un ragazzo ridente. In questo modo ho rappresentato la *gioia del prigioniero*.

Anzitutto è caratteristico il fatto che Pudovchin dichiari che la fotografia del viso ridente sarebbe rimasta senza effetto; è interessante questo disprezzo di Pudovchin per il pezzo non montato, per la materia informe (che, bisogna riconoscere, se esiste nella teoria dei russi sul cinematografo, non esiste affatto in pratica, perchè essi scelgono ed elaborano sempre saggiamente e finemente il loro materiale). Ed è molto discutibile il fatto che elementi tanto disparati come quelli di cui si è servito Pudovchin per quella scena del suo film (*La madre*), abbiano potuto fondersi in unità. Quello che nella poesia è sempre possibile, il richiamo associativo delle parole e delle immagini, non lo è nel film (almeno non nel film spettacolare che racconta veristicamente una trama) similitudini e associazioni come ruscello, raggi di sole, etc., non sono presentati astrattamente, ma nella loro concretezza formale e visiva, se non reale almeno fotografica, e quindi, più che giovare al risultato, non possono che nuocergli.

Ma è cosa del tutto diversa e legittima il montaggio di pezzi che se non hanno tra loro continuità spaziale, ne hanno una contenutistica.

L'abolizione della continuità spaziale, che è uno dei mezzi caratteristici dell'arte cinematografica, deve esser impiegata in modo tale da non creare confusione e disorientamento nello spettatore, cosa che succede a volte anche nelle scene che avvengono in uno stesso ambiente quando il montaggio sia stato condotto malamente; per es. nel caso che si mostri un personaggio e poi un altro e non si capisca che entrambi sono in uno stesso ambiente, o non risulti la loro reciproca posizione.

Pudovchin ha fissato cinque metodi di montaggio che tuttavia costituiscono uno schema poco soddisfacente perchè la suddivisione è determinata a volte dal contenuto e a volte dal modo di taglio, e non vi si tien conto della distinzione tra questi due fattori.

1) *Il contrasto* (« per es. si vuol mostrare il misero stato di un uomo affamato. Il racconto avrà una efficacia tanto maggiore se contrasterà con scene di spensierata ricchezza »). Abbiamo qui di nuovo la solita strana diffidenza verso il motivo non *montato*. Della tecnica del taglio non si dice nulla; non si dice se le scene debbano essere intercalate o come disposte.

2) *La parallelità*. (« Questo secondo metodo è simile al primo ma va ancora oltre perchè rappresenta le due azioni contrapposte alter-

nativamente in un unico montaggio »). Come si vede l'ordinamento logico è sbagliato. Il metodo del contrasto si riferisce al contenuto, quello della parallelità alla tecnica del taglio.

3) *La similitudine.* (« Il finale del film *Sciopero*: la fucilazione di operai è interrotta dall'uccisione di un bue in un cortile »). Questa categoria si riferisce di nuovo al contenuto. In teoria è indifferente che i pezzi siano successivi o intercalati — seppure il secondo caso sarà il più efficace.

4) *La simultaneità.* (« Lo svolgersi di due azioni la cui relazione è data dal fatto che esse sono contemporanee. Per es. il finale di *Intolerance* e in genere il finale alla Griffith »). Qui si è introdotto un elemento di cui, nei casi precedenti, non si era fatto parola: quello del tempo in cui si svolge l'azione.

5) *Il leitmotiv.* (« Se l'autore vuol sottolineare il tema fondamentale del soggetto può giovarsi del metodo del ricordo. La scena caratteristica è ripetuta più volte »). E questo è di nuovo un motivo puramente contenutistico.

Timoscenco distingue (nel suo studio « Taglio e montaggio del film ») 15 diversi modi di montaggio, ma non mette il conto di esaminare qui singolarmente i singoli casi perchè questa classificazione poco soddisfacente non è altro che una elencazione di fattori eterogenei (*).

C'è da notare che i pezzi di montaggio incollati, quando l'operazione è stata condotta rettamente ed è riuscita, non hanno effetto semplicemente di addizione, ma un effetto ben altrimenti forte. Si pensi ad Eisenstein. L'esempio citato della sparatoria sui lavoratori e dell'uccisione del bue ha un effetto significante. Il presentare un individuo grasso e poi uno magro può creare l'impressione di *un* uomo che « dimagra ». È noto come il rapido succedersi tende a sovrapporre e a fondere le immagini; e l'esistenza del film, che è presentazione di immagini in movimento, si basa precisamente su questi principio.

Se in un quadro si mostra un profilo e nel quadro successivo si mostra lo stesso viso di faccia, si ottiene l'impressione che il viso si sia voltato.

C'è una scena, famosa giustamente, di Eisenstein in cui si vede un leone di pietra alzarsi e ruggire. Il montaggio è condotto così: 1° Monu-

---

(*) La tabella dei principi del taglio e del montaggio del Timoscenco, e quella proposta dall'Arnheim, sono state riportate nel N. 1 anno II di « Bianco e Nero », nel saggio di Renato May: *Per una grammatica del montaggio. — N. d. R.*

mento: un leone che giace tranquillamente. 2° Monumento: un leone che si alza. 3° Monumento: un leone in piedi che, colle fauci aperte, rugge e sembra chiedere vendetta. Un effetto analogo è tentato in *Così è la vita* di Carl Junghans: 1° quadro: la figura di un santo colle braccia incrociate. Quadro 2°: una simile figura con il braccio sollevato. Effetto con significato simbolico: il santo è vivo e dà un segno, un ammonimento.

Effetti notevoli si ottengono con quello che si può chiamare *montaggio nascosto* (che spesso non è che uno dei cosidetti *trucchi*). Per es. la sparizione di persone (mezzo usato più di una volta da Charlot e da René Clair). Analoghi sono gli effetti di acceleramento (in un film di W. Basse la scena del popolarsi di un mercato, che nella realtà si svolge in una mezz'ora circa, è data nello spazio di pochi secondi). Che oggetti inanimati si possano far muovere si è visto nell'es. cit. di Eisenstein e nell'altro del film *Così è la vita*, e, in un senso un po' diverso, nei disegni animati.

Impiego artistico dell'abolizione del mondo sensibile non visivo.

Abbiamo detto più sopra che l'abolizione del senso di equilibrio e del senso muscolare porta alla conseguenza che il quadro ripreso dalla camera non possa risultare sullo schermo quale nella realtà lo hanno visto gli occhi. Un uomo sa sempre nella realtà se i suoi occhi son rivolti orizzontalmente o se guardano dal basso o dall'alto; egli sa sempre se il suo corpo si muove o sta fermo e, se si muove a quale velocità si muove. Ma lo spettatore di un film non sa mai che angolo di ripresa avesse la macchina se non ne è informato in qualche modo dal contenuto del quadro stesso. Se un oggetto si muove sullo schermo lo spettatore, per un attimo, può credere che l'oggetto si muova effettivamente anche se quel movimento è invece il risultato del muoversi della macchina. Della relativizzazione del movimento si ha un esempio eccellente nel film famoso *Il dottor Mabuse* in quella scena in cui, per mostrare la potenza di quell'uomo misterioso, se ne mostrava il viso dapprima piccolissimo su di uno sfondo nero, e poi si vedeva il viso avvicinarsi rapidamente sino a diventar gigantesco e a coprire tutto quanto lo schermo. Naturalmente nella ripresa era la macchina che si era avvicinata al viso e non il viso alla macchina.

Nel film russo *Il documento di Shangai* c'è una scena di corse ippiche. Il campo totale dell'azione coi cavalli e i fantini è intercalato con

un primo piano di una bandierina che adorna un cavallo e, sventolando, dà l'impressione del movimento del cavallo stesso.

Nel film di Murnau *I quattro diavoli* si vede la scena di un circo: un cavallo bianco corre intorno all'arena e la camera lo segue in modo che esso sia sempre al centro del quadro e sembri quasi che non si muova, dato che non se ne vedono le gambe: ma nello sfondo tutto il pubblico si muove panoramicamente.

Nell'*Opera da quattro soldi*, Pabst ha usato allo scopo di procurare un tono di favola irreale al suo film, il senso di instabilità del punto di vista che dà il movimento della camera.

Effetti importanti si possono ottenere servendosi della *relativizzazione delle coordinate spaziali*, per es. la macchina, bene a piombo, inquadra un uomo che sta verticalmente, poi un uomo che giace è ripreso dalla macchina posta anch'essa orizzontalmente. Per es. si possono sovraimprimere le due riprese, o comunque cavarne risultati utili agli effetti della narrazione.

Prima dell'invenzione del « sonoro » molti si lamentavano della manchevolezza e imperfezione del « muto ». Ma essa non costituiva nessuna imperfezione. Chaplin ha dichiarato di recente che nei suoi film egli non ha mai sentito il bisogno di parlare nè che gli altri suoi collaboratori parlassero. Non c'è da meravigliarsene perchè Charlot sostituisce i dialoghi colla sua perfetta pantomima: egli non dice che la visita di Giorgia lo rallegra, ma crea la famosa « danza dei panini » (*Febbre dell'oro*); quando fa la predica non parla, ma rievoca indimenticabilmente la storia di Davide e Golia (*Pellegrino*); quando è commosso e impietosito caccia in tasca alla donna il suo denaro; rinunziando, se ne va via (finale del *Circo*). Questa incredibile concretezza ottica di ogni scena di Chaplin deve essere ricordata, quando si dice, non senza qualche ragione, che egli è in un certo senso « anticinematografico » e questo per la funzione limitata che ha la camera nei suoi film.

Abbiamo già citato l'esempio del film di Sternberg *I docks di New York* in cui uno sparo provoca una fuga di uccelli. Qui è impiegato uno dei mezzi preferiti dall'arte in genere e non solo dal cinematografo. Quando Dante dice: « quel giorno più non vi leggemmo avanti » evoca indirettamente quello che hanno fatto Francesca e Paolo. Analogo è il mezzo usato da Sternberg, mezzo più potente ed espressivo che se si fosse sentito il colpo. Nel film di Feyder *I nuovi signori* c'è questa scena: una riunione politica molto tesa. Il pubblico è eccitato e ascolta il discorso demagogico dell'oratore. Per calmare gli animi Susanna

ricorre alla musica; e si vedono i visi, che prima eran tutti rivolti all'oratore, placarsi nelle espressioni finchè le teste cominciano a muoversi al tempo della musichetta. Anche qui l'effetto visivo è molto più forte che se non si sentisse la musica.

Si aggiunga che, se si sente parlare un uomo, la sua espressione e la sua mimica hanno solo la funzione sussidiaria e laterale. Ma se non lo si sente e solo dal movimento delle labbra, dalla dinamica di quei movimenti, di quelli dei muscoli della faccia, delle membra e del corpo si capisce chiaramente quello che egli dice, allora l'immagine diventa dominante e espressiva.

Ulteriori mezzi della tecnica cinematografica.

1) *Movimenti della camera.*

Fino ad ora si è parlato per lo più della camera ferma. Ma come è noto la camera può muoversi in *panoramica* o in *carrello*. L'avvicinarsi della camera ottiene l'effetto di un ingrandirsi dell'oggetto della ripresa e l'allontanarsi amplifica il campo di ripresa. È dunque possibile un passaggio dal campo totale o lungo al primo piano e viceversa. La camera può accompagnare l'eroe attraverso stanze, scale, strade, lasciandolo sempre al centro del quadro e di grandezza costante, mentre quello che via via lo circonda scorre panoramicamente. C'è dunque per il film la possibilità, assai rara nel teatro, di mostrare soggettivamente il mondo, cioè dal punto di vista di un individuo.

2) *Marcia indietro.*

Questo è un effetto raramente in uso nei film narrativi o di recitazione, ma tuttavia notevolissimo ed è uno dei mezzi che maggiormente allontanano il cinematografo dal concetto di «riproduzione della realtà». Ma, a parte l'uso di questo mezzo per il conseguimento di speciali effetti fantastici, è certo che pezzi di un oggetto rotto che si ricompongono, la mimica di una espressione ripresa all'indietro e simili, sono cose che, il più delle volte son state fatte per gioco, ma nelle quali un artista può trovare la capacità di esprimere quello che ha da dire.

3) *Accelerazione.*

Se si diminuisce la cadenza di presa si ottiene l'effetto di aumentare la velocità del movimento. Spesso ci si è serviti di questo mezzo per sti-

lizzare il movimento di una grande città. E l'uso di questo mezzo è già stato spesso introdotto in film d'arte. Per es. nel film di Eisenstein *La linea generale* si mostra la lentezza burocratica, poi l'intervento di un tipo energico che minaccia e batte un pugno sul tavolino, e, conseguenza immediata, il lavoro degli uffici si svolge con un ritmo di rapidità vertiginosa.

Nel film *Il miracolo dei fiori* si mostra con questo mezzo la strana e suggestiva mimica dei fiori, invisibile a occhio nudo. Analogamente si è già mostrato nei film educativi il formarsi dei cristalli, ecc.

In un film di Jean Renoir questo mezzo è impiegato per mostrare, colà del resto immotivatamente, il fiorire di una rosa.

4) *Rallentamento.*

Se si aumenta la cadenza di presa si ottiene l'effetto contrario a quello precedentemente citato, e cioè di un rallentamento dei movimenti dell'azione ripresa. Questo mezzo è stato impiegato, fino ad ora, per lo più nel film a carattere educativo ed istruttivo e precisamente per mostrare in modo percepibile le varie fasi di certi movimenti rapidi. In questo modo è possibile analizzare la tecnica di un boxer, di un violinista, l'esplosione di una granata, il salto di un cane, etc. A scopi artistici questo mezzo che oltre a rallentare i movimenti può anche crearne, in un certo senso, di nuovi è stato fino ad ora assai poco impiegato. Esso sembra particolarmente efficace per ottenere effetti di allucinazione e fantomatici.

Grandemente interessante dev'essere la ripresa della mimica di una persona ed anche in questo caso è Pudovchin il primo (*): nel suo film in lavorazione *La vita è bella* egli ha impiegato il rallentamento per riprendere il viso in primo piano di un giovane che ride.

Nel film di René Clair *Entr'acte* è usato questo mezzo per riprendere la scena di una folla in lutto che segue un funerale. La scena è efficace per il risultato caricaturale e grottesco.

5) *Quadri fissi.*

L'introduzione di una fotografia fissa in un film in movimento può produrre curiosi effetti di irrigidimento. Nel film del Filmstudio 1929 *Domenica* di Siodmak si vedono degli individui che si fanno fotogra-

(*) Questo mezzo era stato usato nel film *Il crollo della Casa Usher* di Poe (regia di Epstein).

fare e ne sono inserite le fotografie: Il risultato è notevole per il senso di irrigidimento che si ottiene dell'immagine. Si pensi alla moglie di Lot.

6) *Iris, dissolvenza, dissolvenza incrociata.*

Servono a stabilire una cesura tra i singoli pezzi di montaggio, a far meno crudo il passaggio da una scena all'altra, a far intendere che cambia il tempo e il luogo dell'azione, a suggerire l'idea dell'addormentarsi o dello svegliarsi, o quella del ricordo. Questi mezzi quando sono saggiamente impiegati integrano il montaggio.

7) *Sovraimpressione.*

È un ottimo mezzo per ottenere effetti di caos e di disordine. Il caso è molto noto.

Analogo è l'effetto del montaggio simultaneo. Dsiga Vertof ha mostrato due o tre volte nello stesso quadro lo stesso oggetto o la stessa scena, per esempio la stessa macchina. Questo mezzo è usato per i doppi *ruoli* di attori: fa naturalmente un certo effetto vedere Henny Porten cameriera che serve la signora Henny Porten. Paul Morgan in una rivista canta un duetto con sè stesso.

Molto validamente è stato usato questo mezzo nelle scene di sdoppiamento dello *Studente di Praga.* In un film del Sovchino (*L'uomo che perdè la memoria*) si vedono un soldato russo ed uno tedesco che si stanno scagliando l'uno contro l'altro colla baionetta, improvvisamente: primo piano: i due hanno la stessa faccia (sono interpretati dallo stesso attore).

8) *Lenti speciali.*

Un effetto di riproduzione multipla dell'oggetto si può ottenere mediante lenti speciali. Tuttavia qui il processo è automatico e quindi l'uso può esserne pericoloso. Se ne è servito Granovschi per il suo film *Il canto della vita* mostrando in uno stesso quadro bicchieri di champagne, teste di morto, etc. Il trucco troppo meccanico risulta facilmente comico.

9) *Flou.*

La fotografia sfocata era considerata, un tempo, semplicemente un errore. Oggi si utilizza anche questa, come tante incompletezze ed imperfezioni del film, a scopi artistici. Il flou si usa per mostrare uno

stato d'animo soggettivo, per esempio di un ebbro o di uno stupefatto che si risvegli dalla sua narcosi.

Eisenstein per conferire maggior efficacia alla presentazione di una macchina nel film *La linea generale* la fa venire lentamente a fuoco.

10) *Riflesso.*

Un mezzo efficace può esser quello di riprendere un'azione riflessa in uno specchio o nell'acqua, quando si voglia dare l'impressione della irrealtà o della fuggevolezza. La scena si riflette nell'acqua tranquilla in modo che lo spettatore, ignaro ancora della posizione della camera, la prenda per reale, e, ad un tratto, l'acqua si muove e la scena svanisce. Oppure una sassata rompe il cristallo in cui la scena si rifletteva. Qualche cosa del genere c'è nel film di Granovschi *Canto della vita.*

III

Soggettista e Regista.

L'autore e il regista hanno nel teatro funzioni ben distinte. L'opera del drammaturgo è una composizione chiusa in sè che, per diventar arte, non necessita della messinscena. Nel film invece le relazioni tra i due sono del tutto diverse, cosa di cui, purtroppo, molto spesso non si vuol tener conto. Certamente il soggetto cinematografico è un volume di carta manoscritta come il dramma o la commedia: ma questa è l'unica analogia che esista tra le due cose.

L'exposé non ha neanche troppo a che vedere col film. Esso presenta solo una trama più o meno filmabile; e la cosidetta *elaborazione,* la forma intermedia tra l'exposé e la *sceneggiatura,* non è altro che una descrizione di quello che sarà il film: gli avvenimenti che in seguito si vedranno sullo schermo qui si possono leggere. La sceneggiatura completa si differenzia dal film realizzato solo per il fatto che le immagini, che nel film sono realizzate, qui sono solo descritte mediante parole.

Per l'autore di soggetti cinematografici è cosa straordinariamente difficile descrivere con parole, non troppo prolisse e tuttavia acconce, le immagini che, secondo le sue intenzioni, dovranno succedersi nel film compiuto. Perchè, che cosa fa mai egli in realtà? Vede dinnanzi a sè, con gli occhi della fantasia, un film e lo descrive. Ma descrivere un solo quadro cinematografico per brevità è, per la maggior parte dei casi,

una cosa difficile; diventa più semplice se un disegno spiega la posizione della camera e la disposizione degli attori sulla scena. Ma meglio ancora è realizzare sul posto, in teatro, la scena voluta.

Soggettista e regista cinematografico costituiscono in realtà un solo ed unico mestiere. Cosa questa che in pratica, purtroppo non avviene. Ma chi potrebbe sostenere che la pratica della produzione cinematografica sia ragionevole? Il regista continua il lavoro che il soggettista ha cominciato, ed è questo il vero punto nero della produzione; perchè il lavoro artistico non può passare da una mano all'altra come i messaggi tra quelle delle staffette.

Se si facesse cominciare un quadro da un pittore e lo si facesse condurre a termine da un secondo, il primo protesterebbe certamente perchè il lavoro non sarebbe stato terminato in conformità delle sue intenzioni. *E quindi il soggettista cinematografico è colui che, a cose finite, protesta perchè si è trasformata la sua opera al punto da renderla irriconoscibile.*

Di questa soperchieria è responsabile inoltre la produzione col suo timore della *censura* ed il suo supino ossequio ai *gusti del pubblico.*

Sarebbe un vero miracolo se l'autore sapesse elaborare la materia del film in modo corrispondente ai metodi della regìa. E proprio quando autore e direttore sono due esseri dotati, e cioè a dire hanno una personalità spiccata, la discrepanza fra i loro lavori sarà forte. Il regista deve quindi alterare il soggetto secondo il suo temperamento se vuol produrre un'opera della quale possa coscienziosamente rispondere. Egli deve far violenza all'autore.

In pratica si vede molto di raro che il regista scriva da sè il suo copione. Lo fa, per esempio, Charlie Chaplin: e quando una cosa la fa Chaplin si può star sicuri che è una cosa ben fatta. Autore e regista, a volte, lavorano in collaborazione molto stretta; e in questo caso essi debbono esser adatti l'uno all'altro (ed anche questa è una cosa che avviene assai di raro) come Thea von Harbou e Fritz Lang che sono marito e moglie. Purtroppo nella maggior parte dei casi autore e regista non sono marito e moglie e chi li unisce arbitrariamente è solo la casa di produzione: e ne nascono attriti e dispiaceri perchè il regista non fa il film che vorrebbe e l'autore, non essendo lui quello che ha l'ultima parola, è costretto a cedere, e non gli resta altro da fare che mandare una lettera circolare ai giornali spiegando che il film porta, è vero, la sua firma, ma non ha assolutamente niente a che fare con l'opera da lui concepita.

Perciò sono privi di senso gli appelli che fanno, di tempo in tempo i produttori, ai poeti per rendersi graditi al pubblico intellettuale. Oggi in particolare, dopo la scoperta del film sonoro, si sente affermare che « Ora che il film parla abbiamo bisogno di poeti! » È sperabile che i poeti, nel loro interesse e in quello dell'arte, sappiano resistere a queste lusinghe che significano per loro rapida notorietà e facili incassi. I poeti non vi farebbero mai buona figura. Non si chiede a Pudovchin o ad Eisenstein di scrivere romanzi, non si chieda nemmeno a Döblin o a Zuckmayer di far dei film. L'arte del cinematografo ha bisogno di artisti cinematografici.

Sono gli stessi produttori che vietano l'accesso al mondo cinematografico agli elementi che gli sarebbero necessari, della nuova generazione. Che cosa si penserebbe di una casa editrice che chiedesse agli autori, come condizione inderogabile, quella di offrire dei loro romanzi riassunti brevissimi, non più lunghi di due pagine dattilografate: gli exposés! E questo è invece il metodo di ricerca dei copioni da parte delle case cinematografiche. Un riassunto di due pagine è vero che può, eccezionalmente, contenere una materia cinematografica di prim'ordine, ma molto più spesso avviene il contrario; e questo perchè l'arte cinematografica sta tutta nei particolari.

Ragione per cui l'aspirante colle sue due paginette, non ha modo di metter in evidenza le sue qualità cinematografiche.

Cinema e lingua italiana

Durante gli spettacoli cinematografici vi sono momenti di attesa o punti morti, più o meno brevi, ma tali da essere considerati pause per l'attenzione dei frequentatori. Sono gli avvisi pubblicitari, sono i frontespizi, le prefazioni, per così dire, del film stesso che si rappresenta, con gli elenchi degli artisti, dei tecnici, dei musicisti, fotografi, ecc. E in questa categoria di pause, son compresi anche, talvolta, gli annunzi reclamistici di film di prossima visione. (Contro tali liste pubblicitarie si scagliava recentemente un noto direttore di Hollywood, E. H. Griffith, il quale ha detto che a forza di tali liste pubblicitarie non ci sarà più posto, nè tempo per il film!).

Da tali momenti si ricavano osservazioni, che interessano il problema, per me di primaria importanza, dei rapporti fra cinema e lingua, e del quale tentai di dare in un precedente articolo un'impostazione generale.

Quello che è scritto sullo schermo non deve credersi che passi tra la indifferenza dei più; anzi, parecchi, allora, sono a mente fredda molto più che durante lo svolgimento della produzione, la quale attira a sè l'anima ansiosa e il cuore in tumulto della moltitudine. (Penso alla *media* della folla; ingenua, e che nel cinema trova la sua commozione artistica, la sua catarsi. Il cinema influisce ogni giorno su milioni e milioni di esseri come il libro su alcune migliaia, e questo è un fatto nuovo di divulgazione delle cose espressive, dopo secoli e secoli; perchè, anche nei periodi di massima diffusione di lettura nelle classi popolari, il libro goduto è stato sempre privilegio di una minoranza).

Una gran parte del pubblico, nel leggere avvisi e didascalie, va adagio, adagio, (alcuni compitando magari), e si ferma su alcune parole e se le rimugina e le fa sue con calma, quasi con soddisfazione.

Questo interessante scritto di Allodoli si ricollega all'articolo pubblicato con lo stesso titolo nel numero 4, *A. I. pag.* 3 *di* Bianco e Nero.

E si può trovare davanti a storture e deformazioni grossissime, tanto stilistiche quanto grammaticali, che assumono una maggior gravità; essendo parti anch'esse, sebbene accessorie, di un pubblico spettacolo.

Stilisticamente, le ampollosità degli aggettivi laudativi, inneggianti al prossimo film, sono tali che il medio spettatore ne sorride, così, sul subito, bonariamente, ma perde, a poco a poco, la fiducia nel valore della parola. Si potrebbe studiare la varia e progressiva intensità di questi annunzi indicativi: pare che le parole esasperate, ingigantite, pazze di superlativi debbano precipitarsi sulle poltrone, sulle persone, per stringerle in una furiosa morsa e far loro confessare a forza che il prossimo film è il più grande, il più stupefacente, il più mirabolante e colossale di tutti i film presenti, passati e futuri. Siamo, come si vede, nel campo dell'efficacia espressiva, nel campo della letteratura nei suoi aspetti di decadenza. Senza saperlo, gli estensori di codeste didascalie obbediscono a una poetica che suol chiamarsi secentesca, dalle sue origini storiche. (« È del poeta il fin la meraviglia — Chi non sa far stupir vada alla striglia »).

Dal lato grammaticale si hanno disordini di diverso genere: nel semplice annunzio càpitano sviste ortografiche, che sullo schermo luminoso, a lettere cubitali, impressionano durevolmente la retina e la memoria dello spettatore. Sento ancora accanto a me la sorpresa d'un ragazzo, che vedeva scritto *un'altro* con l'apostrofo (pubblicità di *Sorgenti d'oro*) e pensava certo che a scuola codesto errore gli era costato tre punti di meno da parte del maestro o del professore. (Nel *Sigillo segreto* c'era a un dato punto un altro simile marrone: « un'audacissimo furto »). E nel titolo d'un cartone parlante, « ladri *de* formaggio » faceva un bellissimo vedere.

Se qualcuno dicesse che alla quasi totalità del pubblico un apostrofo di più o di meno *fa un baffo,* errerebbe, perchè l'ortografia non può scindersi dalla coscienza linguistica, la quale è, a sua volta, tutta una cosa con la coscienza nazionale, integrale, totalitaria, senza lacune di nessun genere.

* * *

Venendo, o meglio ritornando ad osservazioni più generali, è da notare che il tono dialogico dei film italiani (e quello dei doppiati, tenuto conto per questi delle difficoltà tecniche, che però, già si disse altra volta, non sono affatto insormontabili) è spesso slavato, sbiadito,

svenevole e privo di quell'evidenza rappresentativa, cui è invece arrivata la nostra prosa narrativa, la nostra letteratura di creazione e, in parte, anche il teatro.

Il cinema, che è il più in vista e il più diffuso tra i mezzi linguistici espressivi, dovrebbe invece essere l'esempio di questo nuovo stile e del momento attuale, a cui è giunta la coscienza linguistica italiana.

La nostra arte letteraria significa ormai, nei migliori suoi rappresentanti: franchezza, energia, assenza di colorito dialettale, provinciale, locale, proprietà più che purità nel senso vecchio, e purezza intransigente in ogni caso, consona allo spirito fonetico, morfologico, sintattico e al genio linguistico nostro.

Colpi sempre diretti alla mèta, abolizione di fronzoli, di doppioni, d'inutili sinonimi, di aggettivazioni non necessarie, rifiuto di francesismi, inglesismi, anche di quelli di insidiosa apparenza e che vengono quotidianamente usati, presa di possesso di cose, di immagini, di espressioni originali, ardite, rinnovamento pratico e ideale insieme della parola nella sua varia funzione, nella sua diversa collocazione, nei suoi infiniti scambi di valori e di categorie.

Tutte queste belle cose che riassumono alla meglio la poetica di oggi in arte letteraria e nella quale tutti, più o meno, son consenzienti, anche se non la vogliono o non possono o non sanno mettere in esecuzione, dovrebbero fornire la base o il clima per quella narrazione romanzesco-novellistico-drammatica *sui generis*, che è il dialogo o racconto del film, il quale non può straniarsi dal resto della vita espressiva italiana, riducendosi ad essere in secondo ordine o in arretrato rispetto alla letteratura degna del nome: carrozza a cavalli di fronte all'automobile e all'aeroplano: Carolina Invernizio accanto a Paola Drigo: il portavoce accanto al telefono.

Dicendo questo non siamo pessimisti. Ottimisti invece, perchè ci sono ancora parecchi, i quali non credono a questo slancio vitale che la nostra letteratura sta facendo nel campo europeo (poesia, romanzo, saggio, biografia, memorie). Siamo tanto ottimisti e fiduciosi di essere nel vero da volere appunto che il cinema, come espressione parlata e quindi letteraria, si adegui al resto e sia lui stesso l'iniziatore impetuoso e geniale.

Diciamo anche che in alcuni film originali italiani come *Il signor Max*, l'adeguazione linguistica e stilistica è abbastanza efficace, anche nelle gustose parti, volutamente parodistiche e caricaturali, di linguag-

gio snobistico, falsamente aristocratico. A proposito del quale, è da dire che esso nella cinematografia attuale di tutti i paesi, invade e colora di sè gran parte del dialogo e dell'azione in generale: con effetti disastrosi per il pubblico popolare. Questo può credere che così si debba dire tra parlanti, poichè in tal modo si esprimono i personaggi del cinema, messi avanti da gente istruita e che, nella maggior parte dei casi, rappresentano signori o pezzi grossi. « Voi barate » — ripeteva un giovinetto, dall'apparenza operaia, a certi suoi compagni, raccontando loro per istrada il contenuto di un film che aveva veduto. — « Voi barate » — ripeteva con una certa enfasi, e soddisfatto di sè stesso.

Altre osservazioni: *Doppiaggio* continua ad infestare avvisi ed annunzi, anche dopo tutto quello che è stato scritto in proposito, per levare di mezzo questo forestierume linguistico orribile, e sostituirlo almeno con *doppiato*.

Non infieriamo troppo sul recente « Spero che non farai cosa di cui dovrai arrossire », detto da Scipione al nerissimo Massinissa, sul quale tanto si è scherzato e che rientrerebbe piuttosto nelle solite categorie di papere teatrali; veniamo, invece, ad alcune delle solite espressioni che andrebbero tolte di mezzo e che rimangono per forza d'inerzia.

Quante volte ho còlto in film ultimamente visti: « le possibilità », « drammatizzare », « accordare » per *concedere*, « banale », « programmazione », « orchestrazione », « che bello » (lo dice anche Lucy nel *Dottor Antonio*), « in nome del Cielo », e zeppe simili, che pure nel doppiato si possono evitare benissimo, tenendo conto di infiniti equivalenti.

E ancora: « Volete un coktail? », « Mi piace la vostra garçonnière » (*Nitcevo*), « Papà » dice il figlio morente in *Tarass Bulba*, « Te ne supplico » dice alla moglie che muore Wang Lung nella *Buona Terra*. E *papà* si trova di frequente e quasi sempre nella più semplice forma di colloquio; e *padre* e *madre*, usati come vocativo, che è un mostro grammaticale poche volte veduto. « Ne vien ora » (*Ramona*), « sono emozionata », « non ha importanza » (*Parnell*), « battimi, Sahib » (*Danza degli elefanti*) (perchè non: picchiami?), « buttagli un'offesa » (*Nitcevo*), « Ho preso in affitto un bambino » (*La Jena di Barlow*), « Si sarebbe sparata » (*La Figlia perduta*), « Mai ti ho veduto » (*Anime sul mare*); « mai » non ha senso negativo se non è accompagnato da « non ». « Dammi del fuoco » (*Incontro a Parigi*), « ti reclamano » (*Voglio danzare con te*). « Il tenore sarà rimpiazzato » (*Chi è più felice di me*), « perle fine » (plurale) (*Le perle della corona*).

Vi sono poi le storture fonetiche, che spariranno certamente quando il conguagliamento e l'unificazione, che è in atto, attraverso varie scuole di radio, di recitazione e di dizione, avrà dato i suoi frutti. Al sensibile orecchio degli spettatori arriva spesso, ricordo tra i tanti esempi: « incròciano, con l'*o* aperto, (*Pepé le Moko*), « zoppa » con la zeta sonora (*Dottor Antonio*), « A tutti i cósti, cósti quel che cósti » con l'*o* stretta (*I Lloyds di Londra*), « Rodólfo » pure con l'*o* stretta (*Mayerling*).

E qualche cosa si può pescare sempre, anche quando parlano gli annunziatori, che illustrano i documentari o il giornale Luce: ho sentito dire « i flamìni » per « flàmini »; e ricordo certe preziosità nella presentazione d'un gruppo di uccelli, che per il freddo andavano intorno all'uomo: « si rinnova il miracolo francescano » nientemeno; e una sostituzione letteratissima ad una semplicissima parola: « le donne », dette pomposamente « le figlie d'Eva ».

ETTORE ALLODOLI

Il sonoro nel passo ridotto

Il film a passo ridotto che nei primi anni della cinematografia ha fatto la sua apparizione commerciale sotto forma di spettacolo ricreativo per ragazzi, ed in seguito si è sviluppato per le realizzazioni dilettantistiche, tende ora a portarsi ad un più alto livello di utilità in conseguenza della sua applicazione alla cinematografia didattica, culturale e scientifica.

In talune nazioni, principalmente in Germania e negli Stati Uniti, le applicazioni del passo ridotto sono numerosissime; basti pensare che nella sola Germania, nel 1936, sono state prodotte molte centinaia di film realizzati in formato 16 mm.

In Italia è parso opportuno fino ad ora, per ragioni che non siamo in grado di valutare, di tener lontana la cinematografia didattica dal formato ridotto; in questi ultimi anni l'opera continua dei dilettanti e l'azione svolta da talune sezioni cinematografiche dei Gruppi Universitari Fascisti hanno attirato l'attenzione del pubblico e principalmente dei tecnici sul film a formato ridotto. Si comincia già a sentire la necessità di possedere apparecchiature adatte ai vari usi e, seppure lentamente, va facendosi strada l'idea di creare anche da noi una cinematografia didattico-scientifica, sia producendo direttamente le pellicole, sia effettuando scambi con le nazioni più avanzate in tale campo.

I problemi che questa nuova tecnica porta con sè, oltre ad essere numerosi sono assai vari; quindi è possibile dare solo un cenno su taluni di essi, ricordando le soluzioni migliori proposte o da proporre e soffermando invece la nostra attenzione specificatamente sul problema del suono ove sono da svolgere molte considerazioni della più alta importanza pratica.

Le polemiche sul film a passo ridotto e sui problemi che ad esso sono relativi, datano da qualche anno; in taluni paesi non solo esse non tendono a risultati definitivi ma vertono talora su questioni del tutto

sorpassate e già ampiamente risolte in quelle nazioni che sono all'avanguardia di questi studi.

Al film a formato ridotto è stato universalmente riconosciuto il compito didattico-culturale. Anche in Italia il Comitato Tecnico Nazionale per la Cinematografia (C.T.N.C.) nella sua seduta del 28-10-1932, nel fissare le basi di un bando di concorso per un apparecchio di proiezione cinematografica destinato all'insegnamento, riconosceva questo requisito solamente al film a passo ridotto.

Il film standard (35 mm.) non si presenta infatti adatto agli scopi che si prefigge la cinematografia educativa per il concorso di diversi fattori negativi quali l'ingombro, il prezzo, ed il peso eccessivo e la facile infiammabilità del supporto di celluloide.

Il film a passo ridotto è inoltre largamente adoperato dai dilettanti ad uso dei quali molto spesso vengono ridotti i film girati su passo 35 mm.

Ma non è da trascurare un'altra grande applicazione del passo ridotto la quale tende in questi ultimi anni a dare nuovo impulso alla tecnica del 16 mm. Assai spesso le spedizioni che avvengono lontane dalla patria, i viaggi in regioni inesplorate, e comunque tutte le manifestazioni di carattere folcloristico, necessitano di una documentazione cinematografica la quale, oltre a fissare in forma concreta il risultato dei viaggi e lo spettacolo vario della natura, concorra anche a divulgare con facilità tra le masse, ed a far comprendere ad esse, le finalità delle esplorazioni, le bellezze dei vari paesaggi, l'anima dei vari popoli.

Dal film *Africa parla* al film della spedizione di Byrd al polo sud, che in Italia venne programmato sotto il titolo *Ali sul Polo* la serie dei documentari di viaggi è stata grande e di vastissima importanza. Però occorre subito precisare che le riprese fatte su passo standard richiedono una tale attrezzatura e comportano un carico così rilevante da essere assolutamente proibitive in tutti quei casi ove il maggior peso ha la sua enorme importanza.

Per tali ragioni e per la sua maggiore maneggevolezza si sono fatti tentativi di riprese di spédizioni, viaggi, ecc. utilizzando film a passo ridotto per la presa del negativo e riproducendo il positivo su film normale mediante ingrandimento ottico.

In tali condizioni, mentre viene molto agevolato il lavoro della ripresa, si ottengono ottimi risultati all'atto della programmazione, risultati che non differiscono affatto da quelli ottenuti girando esclusivamente con passo normale; questa affermazione viene documentata dal-

l'esito della proiezione del film *Nanga Parbat* programmato a Como durante il I concorso internazionale di cinematografia scientifica e turistica.

Le considerazioni svolte portano alla conclusione che il film ridotto non solo si impone per la sua maggiore adattabilità alle più varie esigenze ma presenta addirittura molti vastissimi campi di applicazione, tali da renderlo quasi indispensabile nella vita di una nazione.

Esso è utile per la cinematografia didattico-educativa nelle scuole per la sua ininfiammabilità e la sua leggerezza, si presta ad un largo sfruttamento a scopo dilettantistico in ragione della sua più facile maneggevolezza e del suo costo limitato, è indispensabile nelle spedizioni e per le documentazioni dei viaggi per il suo minimo ingombro e la sua leggerezza, è consigliabile e pratico per la ripresa dei documentari folcloristici per la sua semplicità e per tutti i requisiti ricordati. Il film a passo ridotto si presta in ultima analisi agli scopi più vari presentando rendimenti quasi simili al passo normale pur non avendone praticamente gli stessi inconvenienti.

Il film a passo ridotto presenta talune caratteristiche particolari che è bene qui ricordare brevemente.

Innanzi tutto è importante la scelta del formato da dare alla pellicola ridotta. In pratica è fuor di dubbio che anche in questo campo occorre generalizzare i formati in modo da permettere il facile scambio delle pellicole. Ciò è più sentito in Italia ove, mancando quasi del tutto un'attrezzatura adeguata ed un opportuno numero di film da lanciare sul mercato, occorrerà in un primo tempo appoggiarsi alla produzione straniera — specificatamente tedesca ed americana — la quale è già in possesso di un rilevantissimo numero di pellicole.

Una seconda ragione che impone la standardizzazione del formato è quella di poter eventualmente introdurre le macchine e le pellicole italiane su quei mercati che sono ancora privi di propria produzione.

In questo senso si è espresso il C.T.N.C. nella seduta citata ove l'Ing. Cecchi e l'Ing. Cauda affermarono la necessità di adottare il formato 16 mm. per le ragioni che prima abbiamo ricordato.

Più recentemente il Congresso Internazionale di Budapest, tenutosi negli ultimi mesi del 1936, ha stabilito l'adozione delle norme americane che consacrano il formato 16 mm. In Italia l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, oggi trasformato in Istituto Internazionale degli scambi culturali con l'estero, ha confermato in seguito tali decisioni.

Il problema del formato appare pertanto sorpassato e completamente risolto nonostante manchi da noi ancora una vera attività in tale campo.

Nel momento attuale si presentano invece ulteriori problemi di grande importanza, primo fra tutti la necessità di ottenere film sonori. Il formato ridotto è destinato a divenire sonoro o a mancare alla sua funzione didattico-dilettantistica.

Prima però di parlare delle proprietà dei proiettori e degli apparecchi di ripresa sonora, occorre dare un cenno sulle caratteristiche del film e del proiettore muto.

La pellicola del formato ridotto (16 mm.) attualmente in uso è del tipo ininfiammabile o per lo meno è difficilmente infiammabile.

Questo requisito è essenziale per lo sviluppo del passo ridotto poichè qualunque condizione di sicurezza meccanica applicata al proiettore mancherebbe indubbiamente allo scopo.

La sicurezza d'impiego del proiettore deve essere insita nella pellicola anche per evitare in modo completo gli inconvenienti del maneggio e della conservazione del film.

Sulle caratteristiche generali del proiettore bisogna essenzialmente tener presenti le seguenti necessità. Innanzi tutto il proiettore deve essere semplice, di funzionamento silenzioso e per quanto possibile molto robusto in modo da durare il più possibile. Inoltre devono essere curate la sua leggerezza e la sua estrema maneggevolezza.

I requisiti di minore importanza, pur essendo assai numerosi non possono essere da noi trattati in questo rapido esame.

Il problema del sonoro va acquistando ora una sempre maggiore importanza. Il 16 mm. si adatta assai bene alla proiezione sonora quando vengano osservate alcune esigenze ad esso inerenti. All'estero vengono prodotte apparecchiature molto perfette dal punto di vista del sonoro e tali da appagare tutte le esigenze degli amatori.

In considerazione appunto di quanto vien fatto in altri paesi noi siamo fermamente convinti che al più presto anche in Italia sarà dato sviluppo a questa importantissima applicazione della cinematografia.

Come per il film standard, nel formato sub-standard (16 mm.) si presenta per primo il problema della dimensione e della posizione da dare alla colonna sonora. Nel film a 35 mm. apparve opportuno occupare la pellicola per una larghezza di 2,54 mm. all'interno di una serie di perforazioni, occupando per tale minima parte una zona dello spa-

zio riservato ai fotogrammi anche nel senso della loro altezza, riconducendoli a quella forma rettangolare che avevano in origine e che meglio si presta alle esigenze dell'occhio umano.

Nel film a passo ridotto del formato 16 mm. il fotogramma ha le dimensioni 12 × 7,4 mm. Non essendo possibile pensare alla riduzione ulteriore del formato già tanto piccolo del fotogramma, la soluzione migliore nella scelta della posizione della colonna sonora è quella che utilizza una colonna di perforazioni. Le prove eseguite per controllare la regolarità di movimento della pellicola soggetta a trazione da un solo lato hanno dato ottimi risultati; in tal modo si è potuto facilmente giungere alla standardizzazione delle varie misure relative alle superfici occupate dalla colonna sonora, dai fotogrammi e dalla perforazione.

La velocità di scorrimento della pellicola nel proiettore è stata anch'essa generalizzata portandola a 24 fotogrammi, a similitudine di quanto è stato fatto sul passo normale.

È noto che la velocità di 24 fotogrammi per il passo standard non è stata scelta ad arbitrio. La principalissima ragione tecnica che ha imposto tale alto scorrimento della pellicola è quella di poter registrare delle frequenze tali da non dare deformazioni acustiche all'atto della riproduzione. Era cioè necessario determinare una fessura di registrazione molto piccola capace di dare, nei 456 mm. di colonna (pari ai 24 fotogrammi che scorrono in un secondo), la incisione di frequenze dell'ordine di circa 10.000 periodi completi al secondo. Le misure più appropriate determinate in base a questi requisiti vennero generalizzate.

Nel passo ridotto il problema è analogo, con la sola differenza che, mentre per le esigenze acustiche restano invariati i limiti superiori di frequenza da registrare, in conseguenza del formato più ridotto viene molto a decrescere la lunghezza della pellicola entro la quale tale frequenza deve essere incisa (circa 182 mm.).

I rapporti di riduzione del sonoro tra passo standard e passo ridotto sono inoltre diversi quando vengono considerati nel senso longitudinale e nel senso traversale.

Infatti avendo tolta una colonna di perforazioni si può utilizzare una zona laterale abbastanza larga e pari all'85,7 % della colonna sonora disponibile nel passo normale. Invece l'altezza della fessura di registrazione deve essere molto più ridotta della normale e precisamente nel rapporto esistente tra 182 e 456 (1:2,5); ciò porta alla utilizzazione di fenditure di registrazione ridotte al 40 % della dimensione normale delle fessure adoperate per i film normali.

Questo problema, considerato in relazione ai risultati che occorre ottenere, deve necessariamente portare a maggiori cure nella tecnica costruttiva ed a maggiori attenzioni da parte dei tecnici.

Ciò nonostante la sincronizzazione, la ripresa sonora e la riduzione ottica sono largamente usate e danno risultati veramente degni di essere presi in considerazione. È nostro parere che il passo ridotto non manca di nessun requisito tecnico proprio del film a passo normale, mentre, per gli usi didattici e scientifici, è indubbiamente molto migliore ed assai più pratico.

Gli elementi che hanno contribuito al miglioramento delle caratteristiche di registrazione su film sub-standard sono molteplici; importanza grandissima hanno sopratutto le caratteristiche di frequenza delle colonne ridotte, le quali in ultima analisi sono quelle che permettono una riproduzione normale dei suoni.

Sono da ricordare tra tali perfezionamenti quelli relativi al potere risolvente delle emulsioni sensibili. L'industria delle pellicole può oggi fornire emulsioni a grana estremamente fine, tali che il loro potere risolvente superi il limite richiesto per una registrazione di così grande delicatezza e di tale precisione quale è quella richiesta dal suono. Inoltre, allo stato attuale della tecnica, è possibile ottenere sistemi di stampa delle colonne sonore in condizioni di assoluta perfezione. Si aggiunge che a questa serie di perfezionamenti fanno riscontro analoghi miglioramenti delle colonne sonore incise su passo normale; in quei casi ove il passo ridotto è ottenuto direttamente dal film standard, questi perfezionamenti si risolvono in un miglioramento complessivo delle colonne ottenute.

Le colonne sonore possono essere registrate su passo 16 mm. in modi diversi. Ciò deriva dall'origine avuta dalla successione dei fotogrammi. Se la ripresa fotografica è avvenuta dal vero occorre nella maggior parte dei casi incidere colonne originali; se invece il film di passo 16 mm. è stato ottenuto per riduzione ottica da un film standard generalmente occorre ridurre anche la corrispondente colonna sonora. In questo secondo caso esistono due procedimenti pratici. Il primo è quello della riduzione semplice in quanto i rapporti di riduzione sono diversi tra il senso longitudinale e quello trasversale; il secondo procedimento è quello della registrazione e cioè della nuova registrazione della colonna sonora prelevando le modulazioni utili direttamente dalla colonna standard per mezzo di un opportuno complesso composto di una cellula, un amplificatore ed un oscillografo.

Riassumendo si può affermare che esistono tre possibilità per giungere alla realizzazione di colonne sonore sul passo ridotto. queste sono:

1°) La registrazione normale del suono a mezzo di complessi oscillografi analogamente a quanto viene realizzato nel film normale;

2°) La riregistrazione delle colonne sonore incise su passo normale, seguendo il processo ugualmente adoperato anche per il film normale nel mischiaggio e nelle riprese di musica da colonne sonore già esistenti;

3°) La riduzione ottica dal passo normale al passo ridotto.

Occorre ora analizzare più minutamente il problema del rendimento di frequenza delle colonne sonore. La difficoltà di rispondere alle frequenze più elevate non assume una grande serietà nella costruzione dei microfoni, degli amplificatori, delle macchine da registrazione, dei galvanometri e degli altoparlanti. Qualche inconveniente riscontrato nel rendimento delle cellule fotoelettriche fece per qualche tempo dubitare di poter giungere a risultati buoni.

Questi impedimenti erano dovuti all'alta impedenza delle prime cellule fotoelettriche ed alla bassa capacità di accoppiamento col circuito di griglia della prima valvola dell'amplificatore. Ben presto però lo sviluppo della tecnica costruttiva delle cellule e l'introduzione, nei circuiti amplificatori del suono, di cellule al cesio dotate di buone qualità di riproduzione, eliminarono anche questo ostacolo per la buona riproduzione del suono. Rimase tuttavia la difficoltà di poter convertire le modulazioni in variazione di luce registrando queste nel minimo spazio messo a disposizione delle colonne sonore. Basti pensare che nel passo standard (35 mm.) ove la pellicola scorre con la velocità di 27,4 m. al minuto, pari a 456 mm. al secondo, una vibrazione di 1/9000 di secondo, che è poi la frequenza massima che occorre registrare bene per ottenere una buona resa dei suoni, occuperà uno spazio estremamente piccolo e pari a mm. 0,05 circa. Stampando per contatto una frequenza così alta si ottengono colonne positive molto deformate per il fatto che è possibile ottenere entro l'ordine di grandezza richiesto, dei limiti di annerimento molto netti. Praticamente accade che i piccoli cristalli di bromuro d'argento sparsi nella gelatina dell'emulsione, rifrangono attorno a loro la luce che li colpisce; per immagini molto grandi o con bordi ben distaccati questo fenomeno è d'entità tale da non essere neppure percettibile; quando si tratta invece di dimensioni ridottissime, pari a frazioni di mm., esso giunge ad un valore percentuale tale da predominare sul reale processo di stampa per contatto.

Nella tecnica questo difetto si definisce col nome di *limitato potere risolvente delle emulsioni* intendendosi con ciò affermare che la grana delle gelatine sensibili ha un limite di sensibilità risolvente, passato il quale due immagini distinte vengono riprodotte unite o per lo meno non separate da una zona ben delimitata.

Il film 16 mm. scorre nell'apparecchio con una velocità pari al 40 % della velocità del film standard; il problema che nel 35 mm. si presenta di una certa importanza e non esente da talune difficoltà pratiche per frequenze di 8000 periodi, diviene nel passo ridotto di difficoltà eguali a quelle considerate per frequenze di soli 3600 periodi, ad un limite cioè molto più basso del minimo che occorre registrare per ottenere una buona produzione.

A rendere possibile lo sviluppo della tecnica sonora del passo ridotto hanno contribuito i diversi perfezionamenti realizzati nel campo tecnico. Prime fra tutte sono da ricordare le possibilità presentate dalle nuove emulsioni adoperate nelle pellicole cinematografiche, possibilità che hanno permesso di estendere molto il campo delle frequenze che si possono registrare senza che il potere risolutivo delle emulsioni arrechi disturbi sensibili.

Non sono però da trascurare anche i miglioramenti nei sistemi ottici. E poichè la sottile linea di luce, che incide sulla pellicola all'atto della registrazione o della riproduzione, non è altro che l'immagine ottica di un intaglio meccanico, realizzato mediante due piastrine ravvicinate, è naturale che ogni perfezionamento sui sistemi microscopici che attualmente si adoperano per i film a passo ridotto sono i più perfezionati complessi che il mercato possieda.

L'apparecchio di registrazione del suono, in considerazione delle possibilità commerciali, si presenta pertanto di facile realizzazione, pur dovendosi tener presente che tutti gli accessori richiedono cure costruttive e di manutenzione che hanno una certa importanza per lo scopo finale della resa perfetta dei suoni.

È qui opportuno ricordare che la Photophone ha dedicato al passo ridotto (16 mm.) particolari studi, realizzando complessi registratori molto importanti sia dal lato costruttivo che dal lato del rendimento.

Lo studio della riduzione fotografica delle colonne sonore dal 35 mm. al 16 mm. è nato dal desiderio di semplificare la produzione del suono, ricavandolo direttamente dal film normale.

La riduzione si può effettuare innanzitutto col procedimento della registrazione e cioè riprendendo le modulazioni della colonna sonora origi-

nale a mezzo di un lettore del suono del tipo normalmente usato nella riproduzione e convogliando le oscillazioni, debitamente amplificate, ad un complesso registratore normale.

In questo caso sono necessarie due operazioni di stampa ed una di registrazione. Ciò porta necessariamente a perdite di rendimento molto elevate e non sempre si riesce ad eliminare le distorsioni non lineari.

Gli studi di Sandvik, Hall e Streiffert hanno dimostrato che nella registrazione a larghezza variabile le distorsioni non lineari divengono minime e le modulazioni utili massime quando la densità di stampa è eguale o minore alla densità del negativo.

Il secondo sistema di riduzione fotografica delle colonne è ottenuto direttamente a mezzo di complessi ottici. Occorre qui distinguere essenzialmente due sistemi di riduzione.

Nel primo sistema, molto più diffuso, il rapporto di riduzione nel piano del fotogramma è tenuto al 40 per cento del valore del film standard ed il rapporto di riduzione del piano trasversale è invece tenuto all'85,7 per cento.

Per ottenere questo risultato è necessaria l'adozione di sistemi ottici che distorcano l'immagine. Questi sono ottenuti adoperando combinazioni di lenti cilindriche e di lenti sferiche come è indicato in fig. 1, tavola III.

Nel secondo sistema adottato dalla ditta tedesca Arnold e Richter la riduzione ottica è pari, in entrambi i sensi considerati, al 40 % del valore che ha nel film normale; soltanto per supplire alla minore larghezza della colonna così ottenuta, la colonna sonora originale viene, mediante un accorgimento ottico, riprodotta due volte sulla pellicola 16 mm. (fig. 3). In effetti si viene ad avere una doppia colonna sonora perfettamente identica e rigorosamente in fase rispetto alle modulazioni; il risultato che si ottiene all'atto della riproduzione è perfetto ed in nulla dissimile a quello delle normali colonne. Del resto non si fa altro che ottenere otticamente ciò che meccanicamente, a mezzo mascherini viene fatto dalla R. C. A. nel suo sistema di registrazione ad alta fedeltà, dall'International Acustic col suo sistema di registrazione su quattro colonne modulate e dalla Siemens col suo pettine a 14 denti.

Batsel e Sachtleben hanno determinato le perdite complessive in db. ed in percentuale nelle varie fasi utili per passare dalla colonna incisa su formato ridotto. Il risultato delle esperienze è talmente importante e significativo da dare in modo indiscutibile l'indirizzo per il futuro sviluppo della cinematografia didattico-scientifica.

Nelle tavole IV e V sono riportati tre grafici i quali mostrano il comportamento delle curve di rendimento alle varie frequenze caratteristiche.

Il primo si riferisce al procedimento di riduzione delle colonne mediante registrazione dei suoni. Si nota come fino a quasi 1000 periodi la curva di rendimento non è affatto influenzata dalle varie fasi di lavorazione e come queste si facciano fortemente sentire sulle frequenze che superano i 5000 periodi. La curva 1 si riferisce alla deviazione del galvanometro eseguendo le esperienze sul negativo di passo normale; la curva 2 si riferisce invece alle stesse deviazioni galvanometriche misurate sul positivo 35 mm. (riprodotto con una fenditura di 0,0127 mm.); la curva 3 riporta la deviazione misurata all'uscita del registratore e cioè al momento in cui le frequenze vengono impresse sul passo ridotto (la fessura del registratore era sempre di 0,0127 mm); la curva 4 si riferisce infine alla deviazione misurata all'uscita del positivo del 16 mm. (sempre con fenditura di riproduzione di 0,0127 mm.). Come si nota dal grafico ottenuto, le perdite sono fortissime per frequenze relative non molto alte.

Così ad esempio se prendiamo in considerazione la frequenza di 5000 periodi otteniamo dal grafico i risultati riportati nella tabella seguente:

TABELLA I

Fasi di lavorazione e perdite progressive nella registrazione di una frequenza di 5000 periodi dal formato standard al formato substandard

Fasi di lavorazione	Perdite progressive	
	in db.	in percentuale
Negativo 35 mm.	4,3	39 %
Stampa per contatto 35 mm.	3,3	32 %
Riproduzione positivo 35 mm.	3,5	33 %
Negativo 16 mm.		
Stampa per contatto 16 mm.	21,6	92 %
Riproduzione positivo 16 mm.	23,6	92,5 %

I risultati di queste esperienze mostrano come sia praticamente impossibile realizzare dei film sonori in formato ridotto riregistrando semplicemente il suono inciso sulla colonna di passo normale.

A soli 5000 periodi il rendimento acustico sarebbe pressochè nullo. Ed occorre pensare che a 5000 periodi non si può effettuare la registrazione neppure del parlato comune (per non parlare della musica) perchè alcune consonanti, come ad esempio la *s*, hanno le loro oscillazioni tipiche ad un livello molto più elevato della frequenza ora considerata.

Nel secondo grafico sono invece riportate le curve relative al processo di riduzione ottica della colonna sonora dal negativo 35 mm. direttamente sul positivo 16 mm.

La curva 1 di detta figura riporta le deviazioni del galvanometro per frequenze incise sul negativo 35 mm.; la curva 2 si riferisce alla deviazione del galvanometro all'uscita del registratore e quindi proprio al momento in cui le frequenze vengono incise sul positivo 16 mm. la curva 3 si riferisce infine alla riproduzione del positivo su formato ridotto.

Le fenditure del riduttore ottico e del lettore del suono sono di mm. 0,0127.

Considerando anche in questo caso la frequenza 5000 periodi si ottengono i seguenti dati.

TABELLA II

Fasi di lavorazione e perdite progressive sulla registrazione di una frequenza di 5000 periodi mediante il processo di riduzione ottica diretto dal negativo formato 35 mm. al positivo formato 16 mm.

Fasi di lavorazione	Perdite progressive	
	in db.	in percentuale
Negativo 35 mm.	4,3	39 %
Stampa per riduzione ottica 16 mm. . . .	10,6	70,5 %
Riproduzione positivo 16 mm.	12,6	76,5 %

Questo procedimento è certamente molto migliore per i risultati che è possibile conseguire e per le perdite che con esso si ottengono.

Occorre tuttavia accennare anche ad un secondo procedimento di riduzione ottica ottenuto dal film positivo 35 mm. Anche in questo caso occorrono due processi di stampa ed uno di riduzione, pur tuttavia le perdite non sono molto rilevanti e questo processo molto si avvicina a quello trattato in precedenza.

Il terzo grafico riporta le varie fasi di questa lavorazione.

La curva 1 è relativa alla deviazione del galvanometro per frequenze progressive incise sul negativo 35 mm.; la curva 2 si riferisce alla stampa del positivo 35 mm.; la curva 3 alla riduzione ottica e precisamente all'incisione del negativo 16 mm.; la curva 4 è relativa alla stampa del 16 mm. ed infine la curva 5 è attinente alla riproduzione del 16 mm.

Le fenditure hanno sempre la dimensione di 0,0127 mm.

Le perdite in db. ed in percentuale per una frequenza di 5000 periodi sono riportati nella seguente

TABELLA III

Fasi di lavorazione e perdite progressive nella registrazione di una frequenza di 5000 periodi mediante il processo di riduzione ottica dal positivo 35 mm. al negativo 16 mm.

Fasi di lavorazione	Perdite progressive	
	in db.	in percentuale
Negativo 35 mm.	4,3	39 %
Stampa per contatto del 35 mm.	3,3	32 %
Riduzione ottica sul neg. 16 mm.	10,7	71 %
Stampa per contatto 16 mm.	11,1	72 %
Riproduzione positivo 16 mm.	13,1	78 %

È inutile far notare come questi due ultimi procedimenti si presentino molto più appropriati per ottenere efficaci rendimenti pratici.

La tecnica, che all'estero ha raggiunto livelli molto elevati, si è appunto indirizzata in modo preciso verso questi procedimenti che la teoria ha dimostrato ottimi sotto ogni riguardo.

Registrazione diretta come per il film normale, e riduzione ottica, sono i due termini che la pratica del passo ridotto ha indiscutibilmente affermati.

In Italia molto resta ancora da fare; siamo anzi ancora nello stadio embrionale di questa nuova vita, stato che è caratterizzato da tendenze sempre più sentite e sempre meglio dirette al fine unico della divulgazione della cinematografia dilettantistica-culturale-didattica ma alla quale manca ancora molto per giungere al suo scopo reale. Anche nella tecnica del sonoro qualche sporadico tentativo viene fatto per opera di dilettanti e con molta cautela per iniziativa di enti privati industriali.

Siamo ciò nonostante ben lontani dal giungere alla perfezione ed alla ricchezza di mezzi di cui dispongono in questo campo gli stranieri.

Nelle tavole V, VI sono riportate le fotografie di alcuni apparecchi riduttori attualmente in commercio sui mercati esteri. È fuor di dubbio che all'estero, nel campo della cinematografia su passo ridotto, si lavora intensamente e con mezzi finanziari molto forti. La cinematografia didattico-scientifica ha assunto in taluni paesi uno sviluppo veramente degno di encomio e tale da attrarre nella sua orbita tutte le categorie di persone che da questa applicazione possono trarre il modo di educare le masse e di creare quella cultura del vero e della natura che è tanto necessaria allo spirito ed alla mente del popolo.

La cinematografia a passo ridotto è divenuta, e più ancora lo diverrà nel futuro, di carattere scientifico-educativo.

Eliminato per il momento il pericolo di divenire strumento di speculazione industriale su larga scala, come lo è divenuta la cinematografia con pellicola standard, resta al passo ridotto il compito più morale e più caro al cuore dell'educatore, di essere il vero elemento didattico.

Se è vero in tesi generale che il cinema si è posto al servizio della scienza noi concordiamo con L. De Feo nell'affermare che la cinematografia è riuscita inversamente a porre la scienza al suo servizio. Ma ancor più ciò sarà vero quando si tratterà di cinematografia a passo ridotto.

Bisogna riuscire a far entrare la cinematografia in tutte le scuole, in tutti gli istituti, dovunque sia un insegnante che ha fede e che senta che nell'educazione delle masse è l'avvenire della nazione.

La funzione del film nella scuola è riportata con perfetta visione dei mezzi e dei risultati da L. De Feo in un suo articolo sul film scientifico come elemento educativo. Egli dice: « ...la scienza; nelle sue « forme e nelle sue sfumature infinite, è arte. S'immagini una lezione « detta da un grande maestro, col sussidio di qualche plastico o di qual- « che riproduzione fotografica. Rimarrà, in fondo, per la massa del pub- « blico, piatta, fredda, priva di vita e di vivacità; s'immagini, al con- « trario una lezione anche su di una materia che potrebbe sembrare « antitetica del dinamismo del cinema, ad esempio l'arte del 400, im- « perniata sopra un film tecnicamente perfetto che, col rispetto mag- « giore del documento artistico, lo faccia rivivere con i costumi, come « nell'architettura ed i personaggi del tempo, ed ecco che la visione « nettamente scientifica assurgerà a diletto. Se anche la trama sia sottile, « lieve al punto da poter essere superata dai buongustai del cinema, la

« visione di luce e di colori, di disegni e di particolari che lo schermo « offrirà sarà infinitamente più efficace di qualsiasi commento e di qua- « lunque spiegazione professorale ».

A conclusione di questa dissertazione sommaria sulle questioni tecniche ed artistiche inerenti alla creazione di una cinematografia su formato ridotto a 16 mm. è bene porre anche talune vedute personali.

Congressi, riunioni e tecnici di tutto il mondo sono concordi nell'affermare che il 16 mm. è destinato ad avere larghe applicazioni pratiche; la tecnica e la pratica mostrano inequivocabilmente che solo ad una cinematografia su formato ridotto può essere affidato il compito di divulgazione scientifico-culturale al quale non è mai riuscito a giungere il passo normale.

È opera lodevole il voler proiettare sotto forma spettacolare commerciale dei film scientifici commentati dal sonoro, ma ci sembra che queste proiezioni mancano al loro scopo principale che è quello di giungere alla memoria ed all'attenzione degli spettatori nel giusto momento in cui un complesso di nozioni tecniche preliminari ha preparato il soggetto ad afferrare il vero significato del programma.

La cinematografia scientifica è sopratutto didattica; deve essere portata nelle scuole; deve venire proiettata secondo un logico ordine, secondo un programma educativo, deve in ultima analisi inquadrare la materia svolta dall'insegnante.

Il film sonoro su formato 16 mm. è il solo che possa risolvere da noi questo problema così come esso ha fatto in molti paesi stranieri.

E se allo scopo didattico si aggiungono tutte le altre possibilità del passo ridotto appare evidente quale grande lacuna esista attualmente in Italia in fatto di attrezzatura.

Lodevoli iniziative non mancano ne mancheranno in seguito; occorre solo poter contare sull'appoggio morale di quegli organismi che sono atti a rincorare questi tentativi ed a portare la tecnica del passo ridotto su quel piano di possibilità che ad essa competono.

LIBERO INNAMORATI

Vedi Tavole da III a IX.

POSIZIONE DELLE FIGURE NELLE TAVOLE E SOTTOTITOLI DELLE FIGURE

TAVOLA III

Fig. 1. — Diagramma di un sistema ottico a lenti cilindriche per la riduzione fotografica della colonna sonora.

Fig. 2. — Varie fasi di lavorazione relative alla riduzione ottica delle immagini.

Fig. 3. — Tipo di colonna sonora ridotta ottenuta col processo Arnold e Richter.

TAVOLA IV

Fig. 4. — Curve caratteristiche delle frequenze ottenibili durante le varie fasi di registrazione di una colonna sonora dal formato 35 mm. al formato 16 mm.

Fig. 5. — Curve caratteristiche delle frequenze ottenibili durante le varie fasi di riduzione ottica di una colonna sonora direttamente dal negativo 35 mm. sul positivo 16 mm.

TAVOLA V.

Fig. 6. — Curve caratteristiche delle frequenze ottenibili durante le varie fasi di riduzione ottica di una colonna sonora dal positivo 35 mm. sul formato 16 mm.

Fig. 7. — Particolare dell'apparecchio di riduzione ottica dei fotogrammi (Arnold e Richter).

TAVOLA VI

Fig. 8. — Apparecchio di riduzione ottica dei fotogrammi (Arnold e Richter).

TAVOLA VII

Fig. 9. — Apparecchio di riduzione ottica delle colonne sonore (Depue).

TAVOLA VIII

Fig. 10. — Apparecchio di riduzione ottica delle colonne sonore (Union).

TAVOLA IX

Fig. 11. — Apparecchio di riduzione ottica delle colonne sonore (Union).

TAVOLA X

Fig. 12. — Apparecchio di riduzione ottica delle colonne sonore (R. C. A.).

BIBLIOGRAFIA

Atti ufficiali del Comitato Tecnico Nazionale della Cinematografia - Report of the committee on Laboratory Practice I. S. M. P. E., Aprile 1936.

BAKER I. O.: *Sixteen Mm. Sound on Film*, I. Soc. Mot. Pict. Eng. Febbraio 1934.

BATSEL C. N., and BAKER I. O.: *Sound Recording and Reproducing Using 16 Mm. Film*, I. Soc. Mot. Pict. Eng. Agosto 1933.

BATSEL C. N., and SACHTLEBEN L. T.: *Some characteristics of 16 Mm. Sound by Optical Reduction and Re-recording*, I. Soc. Mot. Pict. Eng. Febbraio 1935.

BOURGAIN A. *La projection cinématographique avec films de format réduit,* « La Technique Cinématographique », Agosto-Settembre 1932.

CAUDA E.: *Questioni tecniche sul film a formato ridotto,* « La Cinematografia Italiana », Aprile-Maggio 1934.

CHARLIN A.: *Le problème de l'enregistrement des sons sur films de format réduit,* « La Tecnique Cinématographique », Agosto-Settembre 1932.

COLLINS M. E.: *Optical Reduction Sound Printer,* I. Soc. Mot. Pic. Eng. Luglio 1936.

DIMMIK G. L., BATSEL C. N., and SACHTLEBEN L. T.: *Optical Reduction Sound Printing,* I. Soc. Mot. Pict. Eng., Agosto 1934 - *A 16 Mm. Sound Recording Camera,* I. Soc. Mot. Pict. Eng. Agosto 1934.

KELLOG E. W.: *The Development of 16 Mm. Sound Motion Pictures,* I. Soc. Mot. Pict. Eng. Gennaio 1935.

LOBEL L.: *Le poste de Projection et les Films Pathé-Rural Sonore,* « La Tecnique Cinématographique », Agosto-settembre 1932.

MAY R. P.: *16 Mm. Sound Film Dimensions,* I. Soc. Mot. Pict. Eng. Aprile 1932.

MITCHELL R. F. and HERD W. L.: *1000 Watt 16 Mm. Filmosound Protector,* I. Soc. Mot. Eng. Ottobre 1936.

SANDVIK O., HALL V. C., and STREIFFERT T. G.: *Wave Form Analysis of Variable-Width Sound Records,* I Soc. Mot. Pict. Eng. Ottobre 1933.

SHOPIRO A.: *Trends in 16 mm. Projection, with special reference to Sound,* I. Soc. Mot. Pict. Eng. Gennaio 1936.

Note

1. *A commemorare la morte di Gabriele d'Annunzio, che ha dato al cinema un'opera attuale ancora oggi, a più di venticinque anni dalla sua realizzazione, e che ha segnato nel genere storico una norma, ed un limite non superato, come già è stato fatto a suo tempo per la « Kermesse eroica » e per « Scipione l'Africano »,* Bianco e Nero *curerà quanto prima un quaderno speciale interamente dedicato a « Cabiria ».*

2. *È stato diramato in questi giorni il nuovo regolamento della Mostra Internazionale d'arte cinematografica, in Venezia, che riproduciamo qui sotto.*

1. - La VI Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica verrà inaugurata a Venezia il giorno 8 Agosto 1938-XVI.

L'Esposizione comprenderà, al massimo, venti spettacoli diurni e venti spettacoli serali.

2. - L'Esposizione ha lo scopo di segnalare con pubblico solenne riconoscimento quelle opere cinematografiche che offrono testimonianza di un reale progresso della Cinematografia come mezzo d'espressione artistica, intellettuale, scientifica o educativa.

Nella realizzazione di tale scopo l'Esposizione non sarà influenzata da considerazioni politiche od ideologiche.

3. - Ciascuna nazione partecipante all'Esposizione è rappresentata da un Delegato designato dal rispettivo Governo.

4. - Ciascuna nazione partecipante è libera nella selezione delle opere cinematografiche che rappresenteranno a Venezia la sua produzione nazionale.

Le opere selezionate saranno notificate alla Presidenza dell'Esposizione dai rispettivi Delegati.

5. - Ciascuna nazione partecipante non può presentare all'Esposizione che un numero limitato di film a lungo metraggio (più di 1.000 metri).

Tale limite è così fissato:

Paesi	*che*	*producono*	*annualmente*	*fino a 40 film a lungo metraggio*	*2 film,*
»	»	»	»	*da 40 a 100 film a lungo metr.*	*4 film,*
»	»	»	»	*da 100 fino a 200 film a lungo metr.*	*6 film,*
»	»	»	»	*oltre 200 film a lungo metraggio*	*8 film.*

I limiti sopra indicati sono raddoppiati per i film a corto metraggio (meno di 1.000 metri).

La Direzione dell'Esposizione può, in caso di necessità, aumentare tali limiti, sotto riserva di riferirne alla Giuria.

6. - a) Quando una nazione presenta più di un film, almeno uno dei film ch'essa presenta deve essere di prima visione assoluta nel mondo.

Gli altri devono essere per metà almeno o di prima visione assoluta oppure già proiettati al pubblico soltanto nel paese d'origine.

I rimanenti film potranno essere stati proiettati al pubblico tanto nel paese d'origine quanto all'estero rispetto ad esso.

b) Quando una nazione presenta un solo film, lo stesso dovrà essere o di prima visione assoluta oppure già proiettato al pubblico soltanto all'interno del paese produttore.

La Direzione dell'Esposizione può, in casi particolari, concedere delle deroghe a quanto sopra stabilito, salvo a riferirne alla Giuria.

Dato lo scopo dell'Esposizione, i Delegati faranno in modo che siano presentati nel maggior numero possibile film di prima visione assoluta.

7. - La Presidenza dell'Esposizione non può rifiutare l'ammissione di un film se non in uno dei seguenti casi:

a) quando il film è stato pubblicamente proiettato, sia nel paese d'origine che all'estero rispetto ad esso, già prima dell'inaugurazione della precedente Esposizione;

b) quando il film è suscettibile di ledere il sentimento nazionale di un altro paese.

Inoltre, se il numero di film inscritti eccede il numero di film che è possibile programmare negli spettacoli previsti all'Art. 1, la Presidenza dell'Esposizione proporrà alla Giuria di indicare i film che saranno ritirati dalla Mostra.

8. - La notifica da parte dei Governi della loro partecipazione alla Esposizione dovrà pervenire alla Presidenza prima del 1° Giugno 1938-XVI.

Il Delegato di ciascun Governo provvederà a che siano comunicati alla Direzione dell'Esposizione, prima del 15 Luglio:

a) il titolo delle opere selezionate;

b) un sunto di ogni film, redatto in italiano, francese, inglese o tedesco, e possibilmente in più di una di queste lingue;

c) i nomi del regista e dei principali interpreti;

d) il maggior numero possibile di fotografie del film.

Le copie dei film inscritti dovranno essere consegnate all'Esposizione entro il 20 Luglio. Trascorso tale termine, l'Esposizione declina ogni responsabilità quanto alla programmazione dei film di cui le copie fossero arrivate in ritardo.

La Presidenza dell'Esposizione potrà, in casi eccezionali, prorogare i termini sopra stabiliti, salvo a riferirne alla Giuria.

I Delegati potranno chiedere alla Presidenza il ritiro di un film regolarmente inscritto, ritiro che però potrà essere autorizzato solo col consenso della Giuria.

9. - Le spese di trasporto e d'assicurazione delle copie dal luogo di spedizione fino a Venezia sono a carico dei produttori. L'Esposizione prende a suo carico l'assicurazione ed il magazzinaggio delle copie da quando le riceve in consegna sino alla rispedizione. Tutte le copie verranno rispedite all'indirizzo del mittente, salvo disposizioni in contrario da parte dei produttori che in tal caso dovranno comunicarle alla Direzione, per iscritto, prima della chiusura della Mostra.

L'Amministrazione dell'Esposizione è responsabile soltanto del logorio anormale, o della distruzione delle copie. In uno o l'altro di questi casi essa sarà tenuta a rimborsare il solo costo della parte avariata o distrutta.

10. - Tutti i film verranno proiettati in versione originale. L'ordine e la data delle proiezioni saranno fissati prima dell'inaugurazione della Esposizione dalla Presidenza assistita dai membri della Giuria, i quali a tale scopo si riuniranno a Venezia tre giorni prima dell'apertura.

11. - L'Esposizione istituisce i seguenti premi:

a) per i film a lungo metraggio 5 premi, e cioè
la Coppa Mussolini
la Coppa del Partito Nazionale Fascista
la Coppa del Ministero della Cultura Popolare (D. G. C.)
la Coppa dell'Istituto Nazionale LUCE
la Coppa Volpi.

Uno dei premi suddetti verrà assegnato ad un film presentato dalle nazioni di produzione limitata.

b) per i film a corto metraggio 5 premi, e cioè
un Premio per il miglior film educativo o scientifico
un Premio per il miglior film documentario
un Premio per il miglior film d'attualità
un Premio per il miglior disegno animato
un Premio per il miglior corto metraggio a soggetto.

c) Potranno inoltre essere assegnate 8 medaglie, designate specialmente a segnalare il merito personale di autori, registi, compositori, interpreti e tecnici, ed il complesso artistico di film a lungo od a corto metraggio.

12. - I premi saranno assegnati da una Giuria internazionale, composta del Presidente e del Segretario Generale della Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, di un Delegato di ciascuna delle nazioni partecipanti, di due rappresentanti della Camera Internazionale del Film, e di tre membri designati dal Presidente dell'Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica.

La Giuria eleggerà il suo Presidente e due Vice Presidenti.

Ciascun membro della Giuria dispone di un voto; però quando si tratterà di giudicare film a lungo metraggio avranno diritto al voto soltanto i membri appartenenti a nazioni che avranno presentato film di tale categoria.

Le decisioni saranno prese a maggioranza relativa dei membri presenti e votanti. In caso di parità di voti prevale quello del Presidente.

13. - La Giuria potrà segnalare quei film che a suo parere risultasse opportuno conservare nella Cineteca dell'Esposizione.

14. - Il Presidente dell'Esposizione deciderà insindacabilmente in tutti i casi non previsti dal Regolamento.

15. - Il fatto di partecipare all'Esposizione implica l'adesione senza riserve alle norme del presente Regolamento.

16. - Tutte le comunicazioni dovranno essere indirizzate alla Direzione della Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica, Palazzo Ducale, Venezia.

Come si vede, le modifiche apportate al regolamento sono sostanziali, e indiscutibilmente l'organizzazione della Mostra ne risulta migliorata, snellita e potenziata. È molto, ciò che è stato fatto, ma alcuni degli inconvenienti già riscontrati nelle passate edizioni, non sono stati eliminati. Ottima appare la riduzione ad un massimo di venti spettacoli diurni e venti spettacoli serali. Avremmo certamente preferito una limitazione ancora maggiore, sia perchè i film degni, in un'annata di produzione non sono certamente tanti, sia per l'inevitabile stanchezza del pubblico e della critica, alle proiezioni degli ultimi giorni. Ma va tenuto presente ancora, a questo proposito il richiamo turistico che l'esposizione rappresenta, e sotto questo punto di vista si può riconoscere che è stato raggiunto un giusto equilibrio. Meno equo si presenta il limite stabilito per il numero dei film assegnato ai Paesi in base alla rispettiva produzione annua. Perchè se è vero che la capacità industriale costituisce il meccanismo tranquillo nel quale l'artista può con maggiore facilità ricercare il proprio clima, è anche vero che preoccupazione costante nei paesi in cui si può produrre poco, è di produrre « meglio ». I casi particolari previsti dall'art. 7 per il rifiuto all'ammissione alla Mostra, riguardano solamente fattori di programmazione, ed eventuali suscettibilità politiche da non toccare. Il che vuol dire che, e si tratta di una mostra d'arte, dell'estetica non si tiene conto, e la Presidenza della Mostra non potrà rifiutare l'ammissione a film che, senza presentarsi artisticamente deformi, non offrano, neanche nelle intenzioni (è ad esempio il caso di « Shall we dance » nello scorso anno) il minimo interesse estetico. C'è bensì una selezione, ma questa selezione viene curata come negli anni scorsi dai rispettivi Delegati designati dai Governi di ciascuna nazione. Il che può portare ad escludere dalla Mostra opere che sarebbe forse interessante vedere. Ora, senza voler discutere l'opportunità di un giudizio estetico, da parte dei delegati, pensiamo, bisognerebbe riconoscere alla Giuria della Mostra un più vasto ed obbiettivo criterio di scelta.

Un articolo da rilevare è quello che riguarda l'opportunità di conservare nella Cineteca della Mostra quei film che la Giuria potrà segnalare. L'iniziativa

è ottima, e se per il passato risulta ancora difficile, ed a volte impossibile la ricerca dei film che hanno lasciato traccia di sè nella storia del cinema, si potrà così esser tranquilli per il futuro.

Opportuna la riduzione dei premi, che potranno così veramente essere assegnati alle opere migliori, evitando il continuato equivoco reclamistico del « film decorato ed inghirlandato a Venezia » sul quale i produttori puntavano dopo la Mostra, nelle passate stagioni.

In complesso la stesura del nuovo regolamento risponde bene ad una più dignitosa organizzazione di questa manifestazione cui, per l'importanza, e la serietà, sono volti gli occhi del mondo cinematografico, e non dubitiamo che, attraverso le successive modifiche che potranno essere apportate al regolamento stesso, in base alle nuove prossime esperienze, la manifestazione potrà raggiungere completamente quel grado di efficienza che è nel desiderio di tutti e quegli scopi nobilissimi, per cui è stata creata.

3. *Tutti gli sforzi che si fanno per aumentare la capacità dei proiettori di film a passo ridotto non hanno in fondo altro scopo che quello di aumentarne l'intensità luminosa. Nuovi tentativi di attrezzare anche il proiettore di film a passo ridotto con luce ad arco, non sembrano portare radicali innovazioni su questo punto, perchè adoperando la luce ad arco con i proiettori di film a passo ridotto, bisogna per forza rinunciare a certi vantaggi che distinguono proprio il film ridotto. Il vantaggio dell'applicazione del film a passo ridotto invece del film normale non è tanto nell'uso del formato più stretto e quindi anche meno costoso, ma piuttosto nel fatto che le macchine di proiezione sono semplici da adoperare e non richiedono cognizioni tecniche, il che aumenta quindi considerevolmente l'applicabilità del film a passo ridotto. Perciò i tentativi con l'arco come sorgente di luce per il proiettore di film ridotto hanno valore soltanto per certi scopi speciali, come per esempio per l'uso del film ridotto nei cinematografi, quando si voglia creare un maggiore sfruttamento di luce. Questi tentativi non significano invece una diversione fondamentale dal principio finora applicato, e cioè di adoperare una lampada ad incandescenza come sorgente di luce.*

L'applicazione della lampada ad incandescenza significa però rinunzia ai grandi vantaggi che offre la luce ad arco. Mai la lampada a incandescenza potrà avere una tale intensità luminosa come la luce ad arco, ed anche il campo d'illuminazione è più piccolo. Com'è noto dietro la lampada a incandescenza si trova uno specchio montato in modo da riprodurre realmente i fili della lampada ad incandescenza negli interspazi tra loro. La lampada si trova dunque nel centro di curvatura dello specchio che è posteriormente un pochino decentrato, in modo tale che le riproduzioni dei fili non capitino nei punti dove si trovano i fili stessi, ma negli interspazi. Davanti al campo di illuminazione si trova una lente condensatrice di un'apertura possibilmente grande, che produce un cono luminoso convergente verso il film. Il punto di unione dei raggi si trova nel punto principale posteriore dell'obbiettivo di proiezione. Il problema per la formazione del campo d'illuminazione è dunque quello di ragiungere un'illuminazione più forte e più uniforme possibile

in quel punto dove questo cono è tagliato nel campo d'illuminazione. Un'illuminazione idealmente uniforme non si potrà mai raggiungere con la lampada ad incandescenza; l'illuminazione sarà sempre peggiore ai lati che al centro. Il grado di diminuzione verso i lati è diverso per i diversi sistemi. In casi favorevoli è del 15%, ma per alcuni sistemi i fabbricanti credono che si possa ottenere anche il 30 %.

Dal passare del cono luminoso attraverso il condensatore e l'ottica di proiezione derivano sempre altre perdite di luce, della cui importanza di solito non ci si rende abbastanza conto. Secondo misurazioni esatte, che sono state effettuate dalla « Agfa », soltanto l'1,75% circa dell'emissione della lampada diventa utile per la proiezione. Siccome già soltanto una parte della luce irradiata dai filamenti potrà essere usata, c'è qui una grande perdita circa del 60 %. Del flusso luminoso che rimane si perde un 45 % nel condensatore. Il diaframma rotante assorbe circa il 30 % del flusso luminoso rimanente. Altissima è la perdita nella finestra di proiezione, dato che, com'è già stato detto, soltanto una parte della sezione trasversale del cono luminoso può essere usata se si vuole ottenere un quadro illuminato possibilmente uniformemente. Nella finestra di proiezione si perde circa il 70 % della luce che arriva. Pare esigua invece la perdita di luce per il film stesso, che, secondo le misurazioni, è soltanto di circa un 15 %. Per le misurazioni è stata adoperata una coda di protezione non annerita, perchè per la misurazione della luce era solamente importante di sapere con quale intensità i punti più chiari del quadro fossero riprodotti. Infine si perde ancora un 55 % nell'obbiettivo, ma probabilmente questa cifra sarà molto diversa con obbiettivi di altra composizione, diversi da quelli adoperati per le misurazioni. Supponendo dunque che il flusso luminoso della lampada sia di 10.000 Lumen, soltanto 4.000 Lumen sarebbero utili per l'ottica della proiezione, secondo i risultati degli esperimenti descritti. Dopo aver passato la lente condensatrice la quantità della luce ammonterebbe poi a 2.200 Lumen soltanto, e dopo aver passato il diaframma rotante solamente a 1540 Lumen. La perdita di luce del 70 % nella finestra di proiezione non lascia più di 460 Lumen effettivi per la proiezione. Di questi si perdono 70 Lumen per il film e 215 Lumen per l'obbiettivo, in modo che soltanto 175 Lumen dei 10.000 Lumen del flusso luminoso della lampada risultano utili per la proiezione. Ciò corrisponde ad uno sfruttamento completo di 1,75 %, ed è facile riconoscere quali difficoltà esistano per la costruzione ottica dei proiettori di film a passo ridotto. Siccome un cambiamento fondamentale dell'ordine ottico non è possibile, sarà difficile raggiungere risparmi considerevoli in quest'enorme perdita di luce. D'altra parte la pratica ha provato che la chiarezza d'illuminazione dei normali proiettori di film a passo ridotto è completamente sufficiente per i principali scopi d'applicazione, e cioè per la presentazione davanti ad un pubblico non troppo numeroso. Se invece sarà necessario di aumentare la capacità di proiezione per il film a passo ridotto, o a dir meglio: se si vorrà raggiungere un'approssimazione alle condizioni di proiezione del cinematografo, allora sarà necessario di avvicinarsi anche tecnicamente, più o meno alla costruzione delle macchine da proiezione per film normale. (Hans Plaumann).

4. *Come avrei fatto io il film: « Colpo di fortuna ». — Sarebbe apparso addirittura ingiusto rifare un film di questa fatta, pervaso tutto da sostanza lirica indiscutibile, nuovo di getto, irrimediabilmente artistico fra tutti i plagi e le copie che in America e in altre parti del mondo avvengono con gli scopi illeciti della cassetta e con il frutto equivoco del divertimento assoluto, fine a sè stesso, puro insomma. « Colpo di fortuna » sarebbe ancor oggi, e secondo il nostro parere, un film da rifare sempre o da lasciare così come è stato edito dal regista sostanzioso e ribelle, se anche qui, per forza di cose, per dialettiche di leggi assurde, per compromessi inventati di sana pianta fra il regista e il pubblico non vi sieno parti senza costrutto, di ripiego, forse adoperate a che fossero giustificate le parti intraprendenti e violente, e il riposo insomma, la quiete la noia e dunque l'irriflessione assoluta nei riguardi dell'arte. Quando finalmente un film ci piace senza mezzi termini, ecco che le parti fallaci e prestabilite non soltanto compromettono il resto, ma ci disgustano e ci sviano per sempre dalla considerazione nella quale tenevamo il film. Un bel film è un avvenimento oggi di tale importanza da esser costretti ad accendere torce al vento, subissare i tetti di campane e far delirio di popolazioni nelle pubbliche piazze.*

« Colpo di fortuna », checchè se ne voglia dire, è film puramente politico per scopi, per costruzioni e per avventi di parti. Personaggi sono un banchiere mnemonico e abitudinario; una ragazza che tiene alla ricchezza; un figlio di banchiere che non vuol godere delle ricchezze del padre per riflesso di oggetto, dunque più banchiere del padre; una donna, moglie del banchiere, infetta di oggetti dai capelli sino ai piedi; un commesso d'albergo aspirante a diventar padrone (e lo diventerà); e tutto il mondo indeciso, mondano non terrestre, abitudinario non avventuroso, costretto alle formule e abborrente le sostanze che è in fondo il mondo ancora di tutti i tempi e di tutte le ore.

Nel film sono racchiusi istanti di eccezionale valore artistico: la guardaroba della signora carica di pelliccie al punto da far pensare ad un polo ridotto in biblioteca per uso e consumo di una eleganza internazionale; l'albergo messo ai piedi della ragazza borghese; molte camere tutte ovattate, molti corridoi e magazzini ripieni di roba alternata e stupida, specchi e tavoli, fiori enormi e falsi assieme con gatti impagliati e farfalle dipinte per ogni dove, camere da ricevimento e da salotto, camere da letto e da bagno, camere per telefono e camere per armadi, camere per scarpe e cameroni per spogliatoi uno accanto all'altro, pianciti deformati dai piedi dei ballerini e pavimenti tutti pavimenti e soltanto pavimenti, quasi monumentale aggressione di mattonelle lucide ridotte a fasto di museo. L'albergo mondano è un museo e tutti coloro che vi capitano non sono custodi del museo, ma compartecipi addirittura, museanti, *(non so come si direbbe in italiano puro), manichini, statue semoventi e parlanti in titoli da baraccone da fiera. Altra scena invidiabile, che non ha affatto della trovata solita, spaventosa scena è quella del ristorante provinciale nella città convulsa e dinamica, il famosissimo ristorante senza servi nè camerieri, ma botteghini le vivande, bussolotti altissimi da appollaiamenti i sedili, meccanica il cibo buttato nella bocca, pagamenti da segrete ceke gettati dentro forni crematori minimi. Gli uomini, ci si avvede nelle particolarità supreme del film e nella sua quasi conclusione, sono servi di una cosidetta civiltà inventata per*

truffe e cavilli demagogici e tanto più avanza in ordigni e in movimenti tecnici quella civiltà, tanto più l'uomo soffoca e si converte in oggetto nelle mani del delirio astruso e assurdo. Tanto è vero che, improvvisamente, che cosa è che cosa non è, per una sorta di amorosa sollecitudine del figlio del banchiere nei riguardi della ragazza borghese, sbagliato l'ingranaggio, ecco il finimondo meccanico scattare nelle stanze del ristorante segreto e silenzioso: scattano ovvero le guardine dei cibi, le riserbe meccaniche dei pranzi e delle cene prestabilite, sempre eguali, dalle garitte vengono giù a botti il vino e l'acqua, il cibo si converte in faccenda da fame, il vino e l'acqua in bagno improvviso e furente, il denaro salta fuori come miche di fulmini spezzettati, s'oscura tutto l'ambiente e fra calci e pugni e cadute e ferite della folla tumultuosa e rafferma con tutte le bocche, si chiude la scena bellissima ed importantissima. Altra scena di sicuro valore è quella della Borsa Americana, tempio infame e crudele, proprio come appare sullo schermo, accanto alla scena durante la quale il ghiribizzo del figlio fa alzare le azioni in banca e un altro ghiribizzo le fa cadere; guardando una nota di giornale si possono trovare i numeri per il gioco di quel lotto e camminando affamati per scusa con le mani in tasca, si può trovare un biglietto dove sien scritti i protocolli numerici e i rapporti di quella servile e disumana camera che si chiama borsa. La Borsa appare sullo schermo come una pazzia profanata al punto da non assicurare più, come prima, la nostra cura e la nostra riflessione. Cade il mercimonio fra tanta varietà di aspetti. Le visioni d'assieme ci fanno scorgere di traliccio una folla gesticolante, tutta assieme, mani e anelli che non si vedono, capelli e bocche spalancate, tutte bocche soltanto come buche di lettere o di pozzi di San Patrizio, fra scarpe sdrucite per lo sforzo continuo di alzarsi in punta di piedi, con i sederi e fianchi ridotti per la tensione convulsa e uno ha in mano qualcosa dell'altro e quegli oggetti che possono essere — cappelli, cartaccia, fazzoletti, portafogli vuoti, bicchieri, coppe, immagini, improvvise candele steariche, lacci di scarpe e bottoni di mutanda — devono rassomigliare per forza di coesione mancata a tutti gli altri oggetti dell'albergo, a caso, a vanvera, come ancora a tutti gli oggetti che formano la sostanza stessa superficiale del banchiere, di un uomo, il quale, a colpi di fortuna e avuto un appartamento siffatto con tabelle segnaletiche, con moltissimi telefoni e radiotelefoni e bugigattoli da ogni parte di televisione, ecco si sente banchiere; e tanto strane sono oggi le occasioni più imprevedibili, fattosi banchiere, è da tutti creduto per tale e per tale onorato dal pubblico e dall'inclita.

Adesso bisogna confessare che questa scena è stata da noi rifatta. Il regista ha avuto paura e lo ha dimostrato sicuramente, senza equivoci; abbordando le solite conclusioni, a malincuore s'è fatto trascinare, con dolore visibile ha bistrattato la materia, è stato ridotto alle risme dei soliti registi di tutto il mondo. Manca d'improvviso il sostegno che non mancava nelle scene delle camere d'albergo padronale e principesca e in quella del bar-ristoratore.

Con la stessa misura e ritmi dovevano continuare le scene della Borsa, delle maestranze meccaniche nella stanza del banchiere, degli autobus altissimi, dei cuochi presi in giro e sopratutto dar maggior campo d'azione, e tutti, compreso fra questi un attore come pochi: R. Arnold. La figura, di già per suo

conto portentosa, è stata calcata ma non a dismisura come richiedeva il soggetto. Io lo avrei ridotto quasi un Pantagruel fisico e mnemonico moderno, uno di quegli individui sottogamba che si ampliano in modo da assicurare la comune opinione che hanno di loro le turbe scalmanate e degne di lui; ampio, tutto corpo e tutta gamba podagrosa, con gesti fatti dalle gambe quando dovevano esser fatti dalle mani e viceversa, con un orecchio enorme da finanziere provetto e un altro, fine, delicato, per ricevimenti e idilli semicarnali. La mansione burocratica e ministeriale del denaro doveva esser arrivata al punto che, fattosi appena un accenno di gesto, con le scarpe magari protratte dentro i cassetti dei tavoloni enormi e fortilizzati, subito si mettono in movimento le particelle minime della costruzione democratica e la voce del banchiere ripresa in molti dischi avverte a vanvera ciò che interessi fare sia per quella madre disgraziata sia per quel padre rovinato per giochi di borsa. Tutte queste sventure sono talmente richieste dal fisico e dalla morale solita di quella madre e di quel padre, che se improvvisamente venissero a mancare i coefficienti di tale massacro quotidiano, tutto verrebbe a fermarsi o a non camminare se non quando una nuova madre piange o un nuovo padre si dispera. Si doveva vedere in modo incontrovertibile che il pianto fisico e che la disperazione tutta materiale della gente eran cose in sottordine, ricevute, pregate, volute, richieste con ginocchioni e lacrimoni da quella gente al fine di poter di concerto esser rovinata, tanto che si dovrebbero vedere le culle contenere molti figli, i quali una volta ingranditi di spessore e di mobili umani — quali mani, capelli e nasi ad esempio — dovrebbero mostrarsi subitamente contrari alla banca per solidificarla e, compromettendola, innalzarla verso sconosciuti abissi contrari.

Questa razza di gente, della quale s'è tanto spesso parlato con bonomia sempre, è siffatta che ottiene inconsapevolmente ciò che vuole; se quella gente non ottenesse lo smercio avventato del denaro, l'ansia dell'attesa, il frutto improvviso o la caduta di tutti i sostegni finanziarii e con questo l'acquisto o la perdita delle solite camere, i soliti capelli e i soliti cani, il mondo comincerebbe daccapo; ma intanto il mondo, quel mondo, va come va e non c'è verso di ridurlo a dovere, se perfino nelle rappresentazioni cinematografiche di qualche importanza i soggetti vengono spezzettati, diluiti, annacquati, divertiti e diseredati di un qualunque rilievo artistico e sopratutto umano. Di un centocinquanta film almeno si potrebbe detrarre una trama e una rappresentazione cinematografica che metterebbero fine, una volta per sempre, agli scampoli e ai rifiuti delle suppellettili varie buttate sotto gli occhi liquidi del popolo. Dal film « Colpo di fortuna » sarebbe stato di eccezionale valore, non soltanto artistico, ma umano, civile, sociale, ecco, insomma, portare ai suoi estremi finali quel denaro e quella spesa continua del denaro: così che si sarebbe visto un uomo chiedere un figlio e vedersi pagato col prezzo della culla, del latte condensato o delle prime fascie; e una donna, domandato un sacrificio, essere detratta di una somma X valevole per quel sacrificio stesso; e allora che un uomo americano domandasse l'amore d'una ragazza per trarla in sposa, ecco vedersi mettere accanto molte carte da mille quanto costano i veli, i fiori di arancio, un letto, il lume velato e le babbucce di vaporosa delizia. Piuttosto che mangiare cibi, mangerebbe, quella gente, carte da mille e, piuttosto che

respirare aria, uscirebbe dai loro meati vocali soldoni d'argento o d'oro, quanto insomma di volta in volta riesce a valere l'aria. A furia di cambiali in bianco, come si dice, si porterebbe avanti, senza sforzo manuale, la fattura d'una morte, la ricevuta d'un colpo di pistola, il registro d'una commemorazione qualunque e di qualunque si voglia specie, la firma d'un complotto, la dispensa monetaria d'un furto qualificato.

Un tale film, preso a spunto dal film « Colpo di fortuna » non dileggerebbe gli uomini e le donne, non spargerebbe disonore fra le truppe umane, non biasimerebbe le coorti delle genti, ma porterebbe una volta per sempre un'attenzione estrema sopra un caso impossibile e quotidiano perpetrato ad ogni passo da una razza di genti, o, meglio, da un momento continuo di genti indaffarate, nella manutenzione sordida e perenne ora dell'amore banale, ora della gloria pecuniaria, ora della morte bancaria.

Naturalmente di un tale film non se ne può avvertire ancora traccia nè di qua nè di là, ma una nazione che osasse pensarlo e comporlo sul serio, mani sulle coscienze, avrebbe diritto almeno alla riconoscenza universale e tutti i cosidetti artisti estemporanei si troverebbero a mal partito, le idee diminuite di troppo.

Per quel film sociale e artistico tutto intero io sceglierei tipi diversi fra le folle, tutti sconosciuti dal primo all'ultimo, dal ragazzo alla vecchia, dal commerciante al banchiere, dal rivendugliolo sino al milionario; e farei vedere con gli occhi e toccare con mano e forse commuoverei le genti di tutto il mondo italianamente — politica davvero alta e forte in simiglianza di propaganda avvertita e segreta assieme — che lo stecchino a mano a mano diventa albero per connessione di denaro, che una pepita una corona e che un drappo un sipario e che un pezzo di sole un colpo di cannone tremendo. Farei vedere che ogni gente convulsa, passeggiante, gesticolante, borse sotto il braccio o tavolo con telefoni sotto i gomiti, sbaglierebbe della grossa se credesse, come avviene, che Jean Arthur ama il giovane banchiere per mostra di idillio e non di gioielli e che Arnold non lavora ma si diverte alle spalle perfino sue, spalle sue, oltre che alle spalle degli altri, col denaro come col binocolo come con le pelliccie innominabili della moglie; tutti e tre oggetti validi soltanto perchè pagati di volta in volta, senza requie; pagati perfino da sè stessi, ormai, non in quanto nati da Dio, ma come confezionati dalle macchine per propria vanità e gioco.

Un tale film divertirebbe, in modo finale, fra sorrisetti di ignoranza e lacrimucce di pazienza, le platee di tutto il mondo. (m. g.).

Documenti

LA PRODUZIONE ITALIANA DAL 1930 IN POI

Siamo riusciti ad ottenere i dati statistici ufficiali relativi alla produzione cinematografica italiana dal 1930 in poi, da quando cioè si è iniziata in Italia la realizzazione dei film sonori.

Questi dati sono oltremodo interessanti e significativi. Essi ispirano molte preziose riflessioni e sin da ora se ne possono ricavare alcuni elementi positivi, che varranno a chiarire alcune situazioni che troppi e troppo frettolosi e superficiali chiacchieratori del cinema falsano e svisano.

I dati possono essere divisi in due parti: quella riguardante l'attività cinematografica nazionale precedente e quella riguardante l'attività susseguente l'intervento dello Stato, costituito dalla creazione della Direzione Generale per la Cinematografia presso il Ministero della Cultura Popolare.

L'attività precedente si riassume in queste semplici cifre, tenuto conto che l'anno cinematografico comprende i film approvati dalla censura ed effettivamente proiettati dal 1° luglio al 30 giugno:

Anno 1930-31: Film italiani realizzati n. 12.

Anno 1931-32: Film italiani realizzati n. 13.

Anno 1932-33: Film italiani realizzati n. 27, di cui due realizzati all'estero.

Anno 1933-34: Film italiani realizzati n. 34, di cui quattro realizzati all'estero.

Anno 1934-35: Film italiani realizzati n. 31.

Ecco ora il riassunto dei dati relativi ai due anni susseguenti, che si sono svolti sotto l'egida della Direzione Generale per la Cinematografia del Ministero per la Stampa e la Propaganda.

Anno 1935-36: Film realizzati n. 46, di cui 37 film italiani realizzati in Italia, 7 versioni estere realizzate in Italia, 1 versione italiana realizzata all'estero, 1 versione stereoscopica.

Per il loro valore documentario riproduciamo i seguenti scritti apparsi in più riprese sul settimanale « Film ».

Anno 1936-37: Film realizzati n. 41, di cui 37 film italiani realizzati in Italia, 4 versioni estere realizzate in Italia.

Come si può rilevare dai dati suesposti l'incremento quantitativo, dopo l'intervento dello Stato nella produzione cinematografica, si è dimostrato immediato e cospicuo, tenuto fra l'altro presente che l'anno 1936-37 e quello successivo ancora in corso risentono del periodo della guerra italo-etiopica e delle sanzioni, nonchè del periodo di mancanza dei due più grandi teatri di produzione distrutti dall'incendio della Cines e dal trapasso degli impianti produttivi dalla stessa Cines a Cinecittà.

A ciò va aggiunto, sempre in relazione ai dati numerici relativi all'anno 1936-37 ed all'anno in corso 1937-38, che in questo periodo furono realizzati film come *Scipione l'Africano, Condottieri, Tarakanova, Mutterlied,* che possono essere considerati almeno come 25 film normali.

Ma ai dati numerici un altro dato va aggiunto: quello relativo al valore industriale della produzione, che ha avuto un incremento enorme negli ultimi due anni considerati in questo studio, in rapporto agli anni precedenti. Eccone l'esemplificazione:

Capitale impiegato nella produzione cinematografica nazionale nell'anno precedente l'istituzione della Direzione Generale per la Cinematografia (1934-1935): L. 18.000.000.

Capitale impiegato nell'anno 1935-36: L. 39.000.000.

Capitale impiegato nell'anno 1936-37: L. 71.000.000.

Nel solo ultimo anno, dunque, si è impiegato nell'industria cinematografica italiana (nel solo settore produzione) un capitale superiore alla cifra totale impiegata negli anni che vanno dall'epoca del sonoro (1928-29) alla istituzione della Direzione Generale per la Cinematografia (fine del 1934).

Completeremo, in seguito, il quadro coi dati relativi all'anno in corso 1937-38-XVI.

Ecco intanto una serie di prospetti, che illustrano i dati riguardanti la produzione italiana dal 1930 in poi.

N.	TITOLO	CASA PRODUTTRICE	REGISTA
	Film realizzati in Italia		
1	NAPOLI CHE CANTA	FERT	Almirante
2	LA CANZONE DELL'AMORE	CINES	Righelli
3	NERONE	CINES	Blasetti
4	QUANN'AMORE VO FILÀ	ANY FILM	—
5	CORTE D'ASSISE	CINES	Brignone
6	MEDICO PER FORZA	CINES	Campogalliani
7	ANTONIO DI PADOVA	SACRAS	Antamoro
8	TERRA MADRE	CINES	Blasetti
9	RUBACUORI	CINES	Brignone
10	LA SCALA	CINES	Righelli
11	RESURRECTIO	CINES	Blasetti
12	LA STELLA DEL CINEMA	CINES	Almirante

ATTORI PRINCIPALI	STABILIMENTI DI PRODUZIONE	ANNOTAZIONI
Anna Mari, Lilyan Lill, Malcolm Todd		
Dria Paola, Elio Steiner, Sacripante, Pilotto		
Petrolini, Grazia del Rio, Mercedes Brignone		
—		Muto
Bianchi, Ninchi, Ricci, Steiner, Sacripante, Lia Franca		
Petrolini		
Pasquali		
Ninchi, Isa Pola, Leda Gloria, Salvini		
Armando Falconi, Grazia del Rio, Tina Lattanzi		
Bianchi, Coop, Jacobini, Ninchi		
Lia Franca, D. Crespi		
Grazia del Rio, Elio Steiner		

N.	TITOLO	CASA PRODUTTRICE	REGISTA
	Film italiani realizzati in Italia		
1	LA LANTERNA DEL DIAVOLO	CINES	Campogalliani
2	IL SOLITARIO DELLA MONTAGNA	CINES	W. De Liguoro
3	L'UOMO DALL'ARTIGLIO	CINES	N. Malasomma
4	PATATRAC	CINES	Righelli
5	VELE AMMAINATE	CINES	A. G. Bragaglia
6	FIGARO E LA SUA GRAN GIORNATA	CINES	M. Camerini
7	LA SEGRETARIA PRIVATA	CINES	Alessandrini
8	LA WALLY	CINES	Brignone
9	L'ULTIMA AVVENTURA	CINES	M. Camerini
10	LA VECCHIA SIGNORA	CAESAR	A. Palermi
11	IL SENTIERO DELLE BELVE	ZAMMARANO	—
12	IL PALIO	CINES	Blasetti
13	LA CANTANTE DELL'OPERA	CINES	N. Malasomma

ATTORI PRINCIPALI	STABILIMENTI DI PRODUZIONE	ANNOTAZIONI
Bonora, Grimaldi		
L. Bonini, Carlo Ninchi		
Pia Lotti, Dria Paola, Elio Steiner		
Armando e Arturo Falconi, Maria Jacobini		
Fantis, Dria Paola, Fontana		
Ceseri, D'Ancora, Giachetti, L. Gloria		
Besozzi, Merlini, Tofano		
Soprano G. Arangi Lombardi, G. Paolieri, C. Ninchi, Isa Pola, A. Majeroni, Ricci		
A. Falconi, Diomira Jacobini		
Emma Gramatica, Arturo Falconi, Memo Benassi, D'Ancora		
—		Documentario
L. Gloria, Brizzolari, Ferrari, Celano, Ceseri		
G. Paolieri, Gianfranco Giachetti, Isa Pola, Ceseri		

N.	TITOLO	CASA PRODUTTRICE	REGISTA
	Film italiani realizzati in Italia		
1	LA TELEFONISTA	Cines	N. Malasomma
2	DUE CUORI FELICI	Cines	Negroni
3	GLI UOMINI CHE MASCALZONI	Cines	Camerini
4	PERGOLESI	Cines	Brignone
5	CINQUE A ZERO	G. A. I.	Bonnard
6	LA TAVOLA DEI POVERI	Cines	Blasetti
7	PARADISO	Cines	Brignone
8	IL DONO DEL MATTINO	Caesar	Guazzoni
9	VENERE	Titanus	N. F. Neroni
10	L'ARMATA AZZURRA	Cines	Righelli
11	ZAGANELLA E IL CAVALIERE	Caesar	Palermi
12	SETTE GIORNI CENTO LIRE	Cines	N. Malasomma
13	TRE UOMINI IN FRAK	Caesar	Mignone
14	O LA BORSA O LA VITA	Cines	C. L. Bragaglia
15	LA MADONNA DI CARAVAGGIO	Fides	Gian d'Irsenia
16	LA VOCE LONTANA	Cines	Brignone
17	LA FORTUNA DI ZANZE	Caesar	Palermi
18	ACCIAIO	Cines	W. Ruttmann
19	NON SON GELOSA	Cines	Bragaglia
20	T'AMERO' SEMPRE	Cines	M. Camerini
21	ACQUA CHETA	Manenti	G. Zambuto
22	AL BUIO INSIEME	Cines	Righelli

ATTORI PRINCIPALI	STABILIMENTI DI PRODUZIONE	ANNOTAZIONI
Isa Pola, Mimì Aylmer, L. Cimara, Tofano, Pilotto		
R. Franchetti, M. Aylmer, De Sica, Melnati, Pilotto		
C. Zoppetti, A. Moschino, P. Lotti, De Sica, L. Franca		
Elio Steiner, Dria Paola		
A. Musco, Mignone, Bianchi, O. Valenti		
Raffaele Viviani, L. Gloria, M. Spada		
Besozzi, Sandra Ravel		
Bilancia, Ermelli		
Hellen Meis, M. D'Ancora		
L. Gloria, G. Paolieri, Celano		
Arturo Falconi, Capri		
Aylmer, Bilancia, Falconi, S. Ravel		
Tito Schipa, Ermelli		
S. Tofano, Rosetta Tofano, Almirante, Picasso		
G. Vacchi, F. Veroli, G. Paleologo		
Sandra Ravel, G. Giachetti, C. Mauri		
E. Gramatica, Bianchi		
Isa Pola, P. Pastore, V. Bellaccini, A. Polveroni		
Marcella Albani, N. Besozzi, Almirante		
Elsa De Giorgi, N. Besozzi, Mino Doro		
G. Giachetti, G. Paolieri, A. Pagnani, E. Steiner, O. Capri		
S. Ravel, M. D'Ancora, O. Vittoria Gentili		

N.	TITOLO	CASA PRODUTTRICE	REGISTA
23	NON C'È BISOGNO DI DENARO	LIGURE	A. Palermi
24	LA SIGNORINA DELL'AUTOBUS	G. A. I.	N. Malasomma
25	LA SEGRETARIA PER TUTTI	ZA-BUM	A. Palermi
	Film italiani realizzati in Germania		
26	CERCASI MODELLA	S.A.P.P.	E. W. Emo
27	UNA NOTTE CON TE	S.A.P.P.	E. W. Emo

ATTORI PRINCIPALI	STABILIMENTI DI PRODUZIONE	ANNOTAZIONI
N. Besozzi, Almirante		
A. Gandusio, Assia Noris, F. Coop		
Melnati, Rissone, D'Assunta, Franchetti		
E. Merlini, N. Besozzi, U. Ceseri, Giachetti		
Elsa Merlini, N. Besozzi, U. Ceseri		

N.	TITOLO	CASA PRODUTTRICE	REGISTA
	Film italiani realizzati in Italia		
1	IL PRESIDENTE DELLA BA. CE. CRE. MI.	Cines	Righelli
2	IL CASO HALLER	Cines	Blasetti
3	1860	Cines	Blasetti
4	CENTO DI QUESTI GIORNI	Cines	Camerini
5	UN CATTIVO SOGGETTO	Cines	Mattoli
6	LA SERVA PADRONA	Lirica Film	Mannini
7	PICCOLA MIA	Tirrenia	V. De Liguoro
8	LA MAESTRINA	G. A. I.	Brignone
9	NINI' FALPALA'	Manenti	Palermi
10	TRENO POPOLARE	S. A. F. I.	Matarazzo
11	IL TRENO DELLE 21,15	Caesar	Palermi
12	IL TRATTATO SCOMPARSO	Cines	Bonnard
13	ARIA DI PAESE	Cons. Film Italiani	De Liguoro
14	IL SIGNORE DESIDERA?	Ventura	Righelli
15	QUANDO ERAVAMO MUTI	Giani	Cassano
16	SI FA COSI'	Torino Film	—
17	LA CITTA' DELL'AMORE	Albani	M. Franchini
18	LA FANCIULLA DELL'ALTRO MONDO	Cines	Righelli
19	RITORNO ALLA TERRA	Albani	M. Franchini
20	GIALLO	Cines	Camerini
21	VILLAFRANCA	Forzano	Forzano
22	OGGI SPOSI	Cines	Brignone

ATTORI PRINCIPALI	STABILIMENTI DI PRODUZIONE	ANNOTAZIONI
Besozzi, Almirante, Falconi, Pagnani		
M. Abba, Benassi, Pilotto		
Bellia, Gulino, Giachetti, Maiorani		
G. Giachetti, D. Jacobini, M. Doro		
De Sica, Rissone, Chellini, Lucacevich		
B. Dragoni, Bettoni, A. Falconi, Gleck		
Coop, M. Denis, O. Capri, O. Benassi		
Pagnani, Cialente, Frigerio, Zoppetti		
Galli, Springher, Coop, De Giorgi		
Spada, Frigerio, Zoppetti, Denis, Gennari		
Calò, Laura Adami		
Gloria, Rissone, Benassi, Picasso, Doro, Macario		
De Sica, Dria Paola		
—		
—		
M. Albani, Picasso, Viotti		
Spadaro, Dria Paola, M. Doro, Maltagliati		
Albani, Storace, Malinverni, Dimitriewna		
Assia Noris, Steiner, Ruffini		
Betrone		
Gloria, Melnati, Ceseri		

N.	TITOLO	CASA PRODUTTRICE	REGISTA
23	CREATURE DELLA NOTTE	Caesar	Palermi
24	L'IMPIEGATA DI PAPA'	S. A. P. F.	Blasetti
25	MELODRAMMA	S. A. P. F.	G. Simonelli
26	IL CARDINALE LAMBERTINI	Elios	Bassi
27	TENEBRE	Littoria	Brignone
28	L'AVVOCATO DIFENSORE	Manenti	Zambuto
29	LA CIECA DI SORRENTO	Manenti	N. Malasomma
30	SECONDA « B »	I. C. A. R.	Alessandrini
	Versioni italiane realizzate in Germania		
31	CANZONE DEL SOLE	Italfonosap	
32	PAPRIKA	Italfonosap	
33	LISETTA	Italfonosap	
34	PROVINCIALINA	Persic-Italafilm	

ATTORI PRINCIPALI	STABILIMENTI DI PRODUZIONE	ANNOTAZIONI
D'Assunta, Pavlova, Torrini		
De Giorgi, Denis, Cialente, Benassi, Viarisio		
Merlini, Cialente, Racca, Marchetti		
Ermete Zacconi, Ernes Zacconi		
Miranda, Doro, Zoppetti, Ceseri, Creti		
Garavaglia, Genazzani		
Dria Paola, Eacca, Cannavò		
Denis, Tofano, Ceseri, Perbellini		
De Sica, Melnati, Calza		
Merlini, Viarisio, Cialente, Giachetti		
Merlini, Cialente, De Sica		
Rina Franchetti, Viarisio, Melnati		

N.	TITOLO	CASA PRODUTTRICE	REGISTA
	Film italiani realizzati in Italia		
1	QUELLA VECCHIA CANAGLIA	LIDO	C. L. Bragaglia
2	LA SIGNORA PARADISO	TIRRENIA	Guazzoni
3	TERESA CONFALONIERI	S. A. P. F.	Brignone
4	LUCI SOMMERSE	ROMA INT. FILM	Millar
5	FRUTTO ACERBO	I. C. I.	Bragaglia
6	LA SIGNORA DI TUTTI	NOVELLA	Ophuls
7	PARANINFO	VENTURA	Palermi
8	FRONTIERE	EST FILM	Meano
9	L'ULTIMO DEI BERGERAC	FARO FILM	Righelli
10	L'EREDITA' DELLO ZIO BUONANIMA	CAPITANI	Palermi
11	IL CANALE DEGLI ANGELI	VENEZIA FILM	Pasinetti
12	TEMPO MASSIMO	ZA BUM	Mattoli
13	ODETTE	CAESAR	Houssin
14	AURORA SUL MARE	MANENTI D.	Simonelli
15	KIKI	I. C. I.	Matarazzo
16	IL CAPPELLO A TRE PUNTE	LIDO	Camerini
17	L'ALBERGO DELLA FELICITA'	S. A. C. I.	Sampieri
18	LA MIA VITA SEI TU	LURIA	Francisci
19	MARCIA NUZIALE	MANDER FILM	Bonnard
20	VECCHIA GUARDIA	FAUNO FILM	Blasetti
21	QUEI DUE	G. A. I.	Righelli
22	STADIO	ARDITA	Campogalliani
23	COME LE FOGLIE	I. C. I.	Camerini
24	LA GERUSALEMME LIBERATA	GUAZZONI	Guazzoni
25	LORENZINO DE' MEDICI	MANENTI	Brignone

ATTORI PRINCIPALI	STABILIMENTI DI PRODUZIONE	ANNOTAZIONI
R. Ruggeri, Carmen Boni		
Elsa De Giorgi, Mino Doro, Benassi		
Abba, Carini, Bernardi		
Corradi, Nucci, Giachetti		
Lotte Menas, Besozzi		
Miranda, Pavlova, Benassi		
A. Musco, Fantis		
E. Olivieri, G. Cervi, E. Sperani		
F. Coop		
A. Musco, E. De Giorgi		
M. D'Ancora, A. Ariani, U. Fracci, N. Simonetti		
De Sica, Pilotto, Donadio, Milly		
F. Bertini, S. Fiausilber		
Ricci, G. Scotto, N. Redivo, E. Cerlesi		
Lotte Menas, Besozzi		
De Filippo, L. Gloria		
Pandolfini, Isa Pola		
Denis, Giachetti		
Palmer, Carminati		
Giachetti, Brambilla, Monis		
Edoardo e Giuseppe De Filippo, Noris		
Censi, Rampelli, Guerra		
Besozzi, Miranda		
A. Novelli, D. Benetti, I. A. Manzini		
Moissi, Pilotto, Paolieri, Barbarisi		

N.	TITOLO	CASA PRODUTTRICE	REGISTA
26	PORTO	Capitani	Palermi
27	CLEO, ROBES ET MANTEAUX	Caesar	N. Malasomma
28	CINEMA, CHE PASSIONE!	Cavallini	Petrucci
29	CAMPO DI MAGGIO	Forzano (Cons. V.I.S.)	Forzano
30	MAESTRO LANDI	Forzano	Forzano
31	DON BOSCO	Lux	Alessandrini

ATTORI PRINCIPALI	STABILIMENTI DI PRODUZIONE	ANNOTAZIONI
Irma Gramatica, Pilotto, Fantis		
Carmen Boni, A. Falconi		
M. Rovena, P. Orlova, G. Serena, M. Gallina		
Racca, Varini		
Spadaro, Ceseri		
Rosmino, Maria Stiffi		

N.	TITOLO	CASA PRODUTTRICE	REGISTA
27	MA NON È UNA COSA SERIA	COLOMBO FILM	Camerini
28	CONQUISTATORI D'ANIME	S. A. FILM DON BOSCO	R. Chiosso
29	CUOR DI VAGABONDO	FORZANO	Forzano
30	L'AMBASCIATORE	NEGRONI	Negroni
31	BERTOLDO, BERTOLDINO E CACASENNO	CONS. AUTORI	Simonelli
32	NOZZE VAGABONDE	S. A. I. STEREOCINEMAT.	Brignone
33	UNA DONNA FRA DUE MONDI	ASTRA FILM	Alessandrini
34	L'ANONIMA ROYLOTT	FIORDA & C.	Matarazzo
35	BALLERINE	A. P. I.	Machaty
36	SETTE GIORNI ALL'ALTRO MONDO	ETRUSCA	Mattoli
37	SULLE ORME DEI NOSTRI PIONIERI	L. U. C. E.	De Feo L.
	Versioni estere girate in Italia		
38	CASTA DIVA (inglese)	A. C. I.	Gallone
39	AMOUR (francese)	LES FILMS EPOC	Houssin
40	POUR LA REINE (francese)	FORZANO FILM	Forzano
41	COUP DE VENT (francese)	FORZANO-LUT CO. CIN.	Dreville
42	COEUR DE GUEUX (francese)	FILMS RENAISSANCE	Epstein
43	LA GONDOLE AUX CHIMERES (francese)	TIBERIA-HELLANTHE	Genina
44	EINE FRAU ZWINCHEN ZWEI WELTEN (tedesco)	ASTRA FILM	Rabenalt
45	DIARIO DI UNA DONNA AMATA (austriaco)	PANTA FILM	A. Kosterlitz
	Versioni stereoscopiche		
46	NOZZE VAGABONDE	S. A. I. STEREOCINEMAT.	Brignone

ATTORI PRINCIPALI	STABILIMENTI DI PRODUZIONE	ANNOTAZIONI
De Sica, Cegani	Cines	
—	Fert	
Zacconi, Giachetti	Tirrenia	
D'Ancora, Gloria, Ferida	S. A. F. A.	
Capri, Baseggio, Jachino, Spada	Cines-Farnesina	
Gloria, Almirante, D'Ancora	Cines	
Miranda, Donadio, Prihoda	Farnesina	
Calò, Pilotto, Pola, Donadio	S. A. F. A.	
Denis, Ferida, Jachino	Tirrenia	
Falconi, Viarisio, Aylmer	Cines	
	L.U.C.E.	Documentario
Heggert, Holmes	Cines	
Feuillère, Dauphin, Bagné	Cines	
Hell, Hollan, Alcover	Tirrenia	
Berry, Azais, Picani	Tirrenia	
Renaud, Zacconi	Tirrenia	
Chantal, Rollan, Bernard	Cines	
Miranda, Prihoda	Farnesina	
Miranda, Garay, Cerlesi	Vienna	
Gloria, Ceseri	Cines	

N.	TITOLO	CASA PRODUTTRICE	REGISTA
	Film italiani realizzati in Italia		
1	CASTA DIVA	Alleanza Cin. Ital.	Gallone
2	FRECCIA D'ORO	Ala	D'Errico
3	LE SCARPE AL SOLE	I. C. I.	
4	AMORE	Artisti Associati	
5	DARO' UN MILIONE	Novella Film	Camerini
6	SERPENTE A SONAGLI	S. A. Grandi Film	Matarazzo
7	MILIZIA TERRITORIALE	G. A. I.	Bonnard
8	FIAT VOLUNTAS DEI	Artisti Associati	Palermi
9	IN A. O.	Di San Marzano	
10	RE BURLONE	Capitani	Guazzoni
11	LUCE DEL MONDO	Lobi Film	Righelli
12	PASSAPORTO ROSSO	Tirrenia Film	Brignone
13	CANTINO DELLA TERRA	A. Patruno	S. F. Ramponi
14	AMO TE SOLA	Tirrenia Film	Mattoli
15	PIERPIN	Lobi Film	Coletti
16	ARIA DEL CONTINENTE	Capitani	Righelli
17	ALDEBARAN	Manenti	Blasetti
18	FIORDALISI D'ORO	Forzano	Forzano
19	GINEVRA DEGLI ALMIERI	Capitani	Brignone
20	UN BACIO A FIOR D'ACQUA	S. A. F. A.	Guarino
21	LOHENGRIN	Ventura	Malasomma
22	NON TI CONOSCO PIU'	E. I. A.-Amato	Malasomma
23	UN COLPO DI VENTO	Forzano	Forzano
24	MUSICA IN PIAZZA	Etrusca	Mattoli
25	IL GRANDE SILENZIO	Veritas	Zannini
26	ARMA BIANCA	Negroni	Poggioli

ATTORI PRINCIPALI	STABILIMENTI DI PRODUZIONE	ANNOTAZIONI
Heggert, Palmieri, Picasso	Cines	
D'Ancora, Brizzolari, Nucci	Caesar	
Isa Pola, Pilotto, Baseggio	Cines	
Cervi, Giachetti	Cines	
De Sica, Noris, Almirante	Cines	
Besozzi, Gentili, Pagnani	S. A. F. A.	
Gandusio, Viarisio, Gloria	Caesar	
Musco, Bernardi	Farnesina	
—	L.U.C.E.	Documentario
Falconi, Cimara	Cines	
Palmer, Racca, Baghetti	Farnesina	
Miranda, Scelzo, Giachetti, Ceseri	Cines	
Bianchi, Vejo	Esterni	
Milly, De Sica, Viarisio	Cines	
L. Carini, Ermes Zacconi, C. Bettarini	Farnesina	
Musco, Gloria	Farnesina	
Maltagliati, Cervi, Giachetti	Cines	
Giachetti, Jachino	Tirrenia	
Merlini, Palmarini, Ceseri	Cines	
Barnabò, Baron, Nucci	S. A. F. A.	
De Sica, Almirante, Tofano	Cines	
Merlini, De Sica, Viarisio	Cines	
Dria Paola, Zacconi	Tirrenia	
Milly, Mino Doro	Farnesina	
Betrone	Farnesina	
Gloria, Bernardi	S. A. F. A.	

N.	TITOLO	DITTA PRODUTTRICE	REGISTA
27	HO PERDUTO MIO MARITO	Astra Film	Guazzoni
28	IL FU MATTIA PASCAL	Ala Film	Chenal
29	LA CONTESSA DI PARMA	I. C. I.	Blasetti
30	I CONDOTTIERI	Cons. «I Condottieri»	Trenker
31	I FRATELLI CASTIGLIONE	Amato	D'Errico
32	SENTINELLE DI BRONZO	Fono-Roma	Marcellini
33	NINA NON FAR LA STUPIDA	S. P. E. C. I.	Malasomma
34	I DUE BARBIERI DI SIVIGLIA	Ausonia Film	Coletti
35	I DUE MISANTROPI	Astra Film	Palermi
36	ALLEGRI MASNADIERI	Vittoria Film	Elter
37	PIOGGIA D'ESTATE	Zacconi	Radiok
	Versioni estere girate in Italia		
38	CONDOTTIERI (tedesca)	Cons. «I Condottieri»	Trenker
39	L'HOMME DE NULLE PART (francese)	Ala-Colosseum General Prod.	Chenal
40	VOLEURS DE FEMMES (francese)	Les Films Unions	Gance
41	MADAME BUONAPARTE (francese)	A. Vincent	H. Déchamps

ATTORI PRINCIPALI	STABILIMENTI DI PRODUZIONE	ANNOTAZIONI
Borboni, Viarisio, Besozzi	Cines	
Miranda, Blanchar	Cines	
Cegani, Denis, Ceseri, Centa	Fert	
Trenker, Nucci, Ferrari, Sacripante	Cines	
Ferida, Pilotto	Tirrenia	
Doris Durante	Cinecittà	
Noris, Besozzi, Roveri	Farnesina	
Ferida, Gizzi, Beltramo	Farnesina	Interrotto
Denis, Besozzi, Tofano	Cinecittà	
Noris, Pilotto	S.A.F.A.	
Zacconi	Esterni	
Prasch, Trenker	Cinecittà	
Miranda, Blanchar	Tirrenia	
Decaux, Berry	Tirrenia	
P. Fresnay, Ivonne Printemps	Tirrenia	Interrotto

N.	TITOLO	DITTA PRODUTTRICE	REGISTA
	Film italiani realizzati in Italia		
1	IL CAMMINO DEGLI EROI	Luce	D'Errico
2	AMAZZONI BIANCHE	Arbor	Righelli
3	LA DANZA DELLE LANCETTE	S. A. C. I.	Baffico
4	RE DI DENARI	Capitani	Guazzoni
5	L'ANTENATO	Astra	Brignone
6	LA DAMIGELLA DI BARD	I. C. I.	Mattoli
7	LO SMEMORATO	Capitani	Righelli
8	CAVALLERIA	I. C. I.	Alessandrini
9	13 UOMINI E UN CANNONE	Forzano	Forzano
10	LO SQUADRONE BIANCO	Roma Film	Genina
11	TRENTA SECONDI D'AMORE	E. I. A.	Bonnard
12	NAPOLI VERDE E BLU	Coldim S. A.	G. De Martino
13	IL GRANDE APPELLO	I. C. I.	Camerini
14	JOE IL ROSSO	Lupa	Matarazzo
15	I DUE SERGENTI	Mander	Guazzoni
16	I QUATTRO MOSCHETTIERI	Miniatura Film	—
17	L'ALBERO DI ADAMO	Manenti	Bonnard
18	L'UOMO CHE SORRIDE	E. I. A.-Amato	Mattoli
19	VIVERE	Appia	Brignone
20	PENSACI GIACOMINO	Capitani	Righelli
21	IL CORSARO NERO	Artisti Associati	Palermi
22	È TORNATO CARNEVALE	Tiberia	Matarazzo
23	QUESTI RAGAZZI	Romulus	Mattoli
24	FERMO CON LE MANI	Titanus	Zambuto
25	LA REGINA DELLA SCALA	Aprilia	Salvini
26	LA FOSSA DEGLI ANGELI	Diorama	Bragaglia

36 - 1937

ATTORI PRINCIPALI	STABILIMENTI DI PRODUZIONE	ANNOTAZIONI
—	Luce	Documentario
Barbara, Ferida	Tirrenia	
Monis, Ceseri, Spada, Almirante	Caesar	
Musco, Bernardi, Ferrari	Cines	
Gandusio, D'Ancora, Barbara	Cines	
Gramatica, Cimara, Chellini	Cines	
Musco, Borboni, Coop	Cines	
Cegani, Nazzari, Viarisio, Jachino	Cines	
Giachetti, Pastore	Tirrenia	
Giachetti, Centa, Lanzi	Cines	
Merlini, Viarisio, Besozzi	Cines	
—	Esterni	
Pilotto	Cines	
Falconi, Denis, Monis, Baghetti	Cines	
M. Doro, Cervi, Maltagliati, Ferida	Tirrenia	
—	S.A.F.A.	Miniatura
Merlini, Besozzi		
De Sica, Noris, Melnati	Tirrenia	
Schipa, Boratto	S.A.F.A.	
Musco, Steiner, Dria Paola	Cines	
Veratti, Jachino	Caesar	
Falconi, Menichelli	Cines	
De Sica, Barbara	S.A.F.A.	
Totò, Erzsi Paal	Farnesina	
Carosio, Cimara	Cines	
Ferida, Nazzari	Tirrenia	

L'AZIONE DELLA DIREZIONE GENERALE PER LA CINEMATOGRAFIA

GLI SCRITTORI

Riaffiora ogni tanto, nelle polemiche giornalistiche sul cinema, la vecchia discussione relativa alla partecipazione degli « scrittori » alla creazione dell'opera cinematografica. Talvolta è un'invocazione, tal'altra un'invettiva; quasi sempre un atto di accusa. A leggere questi articoli, si dovrebbe dedurne che nel campo soggetti e sceneggiature non vengon chiamati a prestare la loro opera che degli analfabeti.

Poichè anche questa faccenda minaccia di divenire un luogo comune, sarà bene mettere le cose a posto con precisazioni documentate. Specialmente di fronte a casi come quello di Guido Stacchini, il quale scrive addirittura che « nel cinematografo lo scrittore nazionale è escluso », che « le autorità competenti si sono dimenticate, nell'attrezzare egregiamente la cinematografia indigena, che un film abbisogna prima di tutto del Poeta » e che « tali errori sono inammissibili in uno Stato totalitario ».

Innanzi tutto c'è un equivoco da chiarire subito. La Direzione Generale per la Cinematografia, che dovrebbe essere l'autorità incriminata, non ha mai avuto, non ha ancora e pare ormai difficile che possa avere per il futuro — dato il predominio che l'elemento speculativo (non in senso... filosofico) sta prendendo nel campo cinematografico nazionale — la facoltà di imporre ai produttori, anche quando lo Stato partecipa finanziariamente alle iniziative, il nome degli autori e degli sceneggiatori o i loro lavori. La Direzione Generale per la Cinematografia ha supplito con la sua autorità quando ha potuto, con l'opera di persuasione spesso... risoluta quando è stato necessario. Ma questo, naturalmente, non basta ad influire su d'un campo vasto come quello della preparazione delle opere cinematografiche nazionali.

Comunque, i dati di fatto stanno a dimostrare che un enorme progresso è stato compiuto negli ultimi tre anni in questo campo, proprio in virtù dell'azione del Ministero della Cultura Popolare. Basterà a provarlo un elenco, che qui esponiamo alla rinfusa, degli « scrittori » che in questi ultimi tre anni sono stati *inseriti* nel cinema o che ad esso, dopo anni e anni d'assenza, sono stati *richiamati*:

Rino Alessi, Lucio d'Ambra, Giacomo de Benedetti, Gherardo Gherardi, C. V. Ludovici, Alessandro de Stefani, Lina Pietravalle, Telesio Interlandi, Umberto Barbaro, Cesare Zavattini, Corrado Pavolini, Guido Cantini, Gino Rocca, G. G. Napolitano, Aldo de Benedetti, Gioacchino Forzano, Luigi Pirandello, Paolo Monelli, Oreste Biancoli, Corrado Alvaro, Luigi Bonelli, Guglielmo Giannini, Giuseppe Zucca, A. G. Rossi, Ercole Patti, Mario Soldati, Dino Falconi, Orio Vergani, Giuseppe Adami, Ivo Perilli, Salvator Gotta, Pie-

tro Solari, Raffaele Calzini, Giovanni Cenzato, Alberto Colantuoni, Ernesto Murolo, G. C. Viola, Rosso di San Secondo, Achille Campanile, Francesco Pasinetti, G. Campanile Mancini, Alberto Donaudy, Arturo Rossato, Beonio Brocchieri, Silvio Maurano, ecc.

Sono « scrittori », questi? Ebbene: tutti questi scrittori hanno collaborato, come autori o come sceneggiatori, alla preparazione dei film realizzati in questi ultimi tre anni, da quando cioè esiste la Direzione Generale per la Cinematografia. A noi pare che nell'elencazione che abbiamo fatta ci sia il fior fiore della letteratura italiana e del nostro giornalismo d'eccezione. E il segno della collaborazione di questi elementi è impresso in modo eloquente in molti prodotti cinematografici che hanno popolato le sale da proiezione in questi ultimi tempi.

Esistono ancora, è vero, produttori caparbi che dispregiano gli scrittori e ritengono che la trama d'un film possa essere scritta da un mestierante qualunque dotato di un minimo di popolaresca fantasia e sceneggiata da un praticone privo di cultura e di sensibilità poetica. Ma ciò non accade soltanto in Italia; è accaduto ovunque, in tutti i tempi e in tutti i campi, e accadrà sempre. È il pubblico che, educato dalla... critica, dovrebbe far giustizia sommaria di questo mestierantismo pernicioso, come del dilettantismo presuntuoso che anch'esso troppo sovente si insinua nel campo cinematografico. Ma è altrettanto vero che esistono anche « scrittori » o sedicenti tali che, invece di avvicinarsi al cinematografo con passione e con amore, lo disprezzano o lo giudicano dalle loro torri non sempre d'avorio con prosopopea albagiosa e villana. Non basta scrivere di cinematografo, sciorinando pappardelle tronfie, in cui si parla d'esegesi o di metafisica, di surrealismo o d'arte pura. Bisogna *studiare* il cinematografo, amarlo per conoscerlo, servirlo per migliorarlo. Invece accade troppo spesso che « scrittori » chiamati a portare il contributo della loro fantasia e della loro capacità nel campo cinematografico, se la siano sbrigata frettolosamente, senza poi preoccuparsi di condurre al fine il loro prodotto, seguendolo con amore anche nella fase realizzativa. Raramente s'è visto il caso di « scrittori » che si siano data la pena di studiare la tecnica del racconto cinematografico o quella ancor più complessa della sceneggiatura, analizzando, ad esempio, alla moviola opere già felicemente realizzate, così come si va in biblioteca ad abbeverarsi ai classici.

E accade ancora troppo spesso di « scrittori » che hanno nel cassetto da anni novelle, romanzi o commedie e che s'adatterebbero a qualunque umiliazione pur di veder pubblicati o rappresentati i loro parti, che prima di degnarsi di affrontare un lavoro cinematografico chiedono cospicui compensi, quali nè il libro nè il teatro potrebbero mai dare, e dettano condizioni che nessuno potrebbe accettare.

Occorre, dunque, in questa materia, un po' di serenità e un po' più di buona volontà. Come è già avvenuto, come già avviene, il campo cinematografico è aperto agli « scrittori » che abbiano talento, gusto e fantasia e sappiano con *amore* avvicinarsi a questo campo: per servirlo, non per sfruttarlo; per comprenderlo, non per disprezzarlo.

Gli artisti

Continuiamo il panorama dei nuovi apporti nel campo cinematografico, effettuatosi dopo la creazione della Direzione Generale per la cinematografia, passando agli artisti, comprendendo in essi attori e compositori, che praticamente concorrono nella realizzazione filmistica e che rappresentano anch'essi dei cardini fondamentali dell'industria e dell'arte cinematografica.

È noto il pervicace misoneismo dei produttori di tutti i paesi in questo campo. Alla necessità dell'ampliamento e del rinnovamento dei quadri, indispensabile in un'arte in continuo divenire come quella cinematografica, prevale sempre il criterio utilitario dello sfruttamento intensivo e senza fine degli elementi già provati, il che concorre a conferire al prodotto cinematografico, il più dinamico fra quant'altri mai, uno staticismo ed una monocordia che influiscono pesantemente su tutta l'attività spettacolare cinematografica. A questi criteri per così dire « conservativi » si associano il più delle volte anche i registi, per motivi di convenienza e di comodità.

Sta di fatto che la cinematografia americana s'illumina da dieci anni alla luce di non più di venti stelle... d'ambo i sessi, sempre le stesse, e che le rarissime nuove reclute son sempre altre stelle prelevate dai firmamenti europei. La cinematografia francese, salvo pochissime eccezioni, si regge anch'essa da dieci anni su gloriosissimi, ma barbarissimi nomi, scelti quasi tutti nell'almanacco di Gotha del teatro.

L'Inghilterra, invece di crearsi i suoi artisti, li cerca affannosamente nei ranghi altrui, specialmente in quelli americani, son quel bel successo che tutti sanno. Solo in Germania ci s'affatica e ci si tormenta per creare gli elementi nuovi necessari alla nuova arte. E in Italia.

In Italia, malgrado la pervicacia di cui sopra, la complicità di molti registi, la diffidenza eccessiva del pubblico, l'esiguità del mercato, la immaturità dell'industria. Anche in questo campo l'energia suscitatrice del Ministero della Cultura Popolare ha dato i suoi frutti, tutte le volte che si è incontrata con i meriti reali delle reclute e lo spirito di comprensione dei produttori e dei registi. (Del pubblico, ahinoi, di quel pubblico che non ha mai apprezzato Isa Miranda, che ha considerato *Squadrone Bianco* come ordinaria amministrazione, il *Signor Max* come un film qualunque, e che ha trovato modo di far mille riserve su *Condottieri* e *Scipione*, parleremo un'altra volta).

Basta, — per dimostrare la nostra tesi —, dare uno sguardo ad un elenco sommario e frettoloso dei nuovi elementi apparsi sugli schermi italiani in questi ultimi tre anni.

Incominciamo, per cavalleria, dalle attrici: Miranda Bonansea, Margherita Bagni, Bianca Bellincioni, Lilì Brignone, Emma Baron, Paola Barbara, Francesca Braggiotti, Nella Maria Bonora, Paola Borboni, Caterina Boratto, Margherita Carosio, Elisa Cegani, Amelia Chellini, Nelly Corradi, Doris Durante, Maria Donati, Maria Dossena, Rubi Dalma, Bruna Dragoni, Elli Pardo, Erszi Paal, Luisa Ferida, Nada Fiorelli, Olivia Fried, Maria Gambarelli,

Giuggi Gianni, Luisa Garella, Adelina Garavaglia, Ninì Gordini, Lilì Hand, Silvana Jachino, Fulvia Lanzi, Diana Lante, Evi Maltagliati, Anna Mugnani, Maria Mantovani, Ethel Maggi, Roberta Mari, Barbara Monis, Milly, Norma Nova, Clara Padoa, Tatiana Pavoni, Maria Polese, Carla Sveva, Olga Solbelli, Rosa Schettino, Tecla Scarano, Vanna Vanni, Maria Vernati, Alida Valli, Anna Valpreda, Clara Mais, ecc.

E veniamo ora agli attori: Giuseppe Addobbati, Calisto Beltramo, Aristide Baghetti, Angelo Bizzarri, Silvio Bagolini, Carlo Baseggio, Nerio Bernardi, Giovanni Barrella, Ennio Cerlesi, Gino Cervi, Antonio Centa, Romolo Costa, Renato Cialente, Fratelli De Rege, Sandro d'Attino, Checco Durante, Carlo Duse, Antonio De Curtis, Claudio Ermelli, Marcello Giorda, Beniamino Gigli, Fosco Giachetti, Loris Gizzi, Mario Gradoli, Carlo Lombardi, Mario Mazza, Armando Migliari, Amedeo Nazzari, Annibale Ninchi, Egisto Olivieri, Cesare Polacco, Mario Pisu, G. Paolo Rosmino, Sandro Ruffini, Virglio Riento, Corrado Racca, Umberto Sacripante, Filippo Scelzo, Giulio Stival, Vinicio Sofia, Guglielmo Sinaz, Tito Schipa, Carlo Tamberlani, ecc.

Reclute assolute o veterani del palcoscenico, giovani o anziani, son tutti elementi nuovi per il cinema, acquisiti in questi ultimi tre anni. Il gioco è dunque stato ampio, anche se la selezione severa. Molti dei nomi che abbiamo ricordato sono già delle promesse sicure, parecchi sono già delle affermazioni indiscusse, qualcuno ha già raggiunto una notorietà internazionale. Bisogna che i ranghi si allarghino sempre più e che, attraverso il lavoro e il successo, la selezione continui fino a creare costellazioni raggianti, alla cui luce possano avanzare ed affermarsi le ondate giovani e fresche.

Per restare sempre nel campo degli artisti, poichè dei tecnici parleremo in seguito, vogliamo ora accennare ad un altro settore importantissimo della creazione cinematografica, quello dei musicisti, campo dapprima assolutamente trascurato se non del tutto dimenticato.

All'aridità precedente, dominata da due o tre nomi di mestieranti o da un dilettantismo improvvisatore addirittura sconcertante, è succeduta una ondata di nuovi nomi, fra i quali quelli di autentici artisti e di compositori di alto valore, che hanno conferito al nuovo cinema italiano un carattere inconfondibile. Eccone alcuni: Salvatore Allegra, Dante Alderighi, Luigi Avitabile, Annibale Bizzelli, Pietro Clausetti, Vincenzo Cicognini, Franco Casavola, Alberto d'Agostino, Giovanni Fusco, G. F. Ghedini, Emidio Gragnani, Roberto Mazzucchi, Enzo Masetti, Mario Mariotti, Felice Montagnini, Ildebrando Pizzetti, Balilla Pratella, Giuseppe Rosati, Enzo Rosellini, Vincenzo Rietti, Dino Ravasini, G. Cesare Sonzogno, Domenico Savino, Gian Luca Tocchi, Gino Tufacchi, Antonio Veretti, Riccardo Zandonai, ecc.

Continueremo questa rassegna, completandola cogli elenchi dei nuovi tecnici. Vedremo poi se sarà il caso di integrarla con un ulteriore elenco che tratti dei... critici!

I TECNICI

Ecco ora i dati relativi ai tecnici immessi nell'attività cinematografica nazionale in questi ultimi tre anni. Si tratta dei registi, degli aiuto-registi, dei montatori, dei tecnici del suono, degli operatori, degli aiuto-operatori, dei costumisti, dei direttori di produzione, degli scenografi. Elementi tutti che rappresentano in varia misura forze vive e fondamentali per la creazione del prodotto cinematografico, sopra tutto oggi in cui è effettivamente difficile stabilire dove finisca la tecnica e incominci l'arte in un campo in cui il destino spettacolare dell'opera riempie ogni suo settore di elementi imponderabili di cui soltanto la sensibilità, il gusto, il talento, l'esperienza possono essere padroni. Elementi tutti che abbisognano di lungo studio e di lunga pratica, poichè il loro singolo valore può mettere in gioco i risultati dell'iniziativa, il che significa l'impiego positivo o negativo di centinaia di migliaia di sonanti lire e il giudizio del pubblico, che assume talvolta un significato che va al di là di quello prettamente spettacolare.

Incominciamo dal rango più importante che riassume in sè la responsabilità maggiore della creazione filmistica, quello dei registi: Aldo Vergano, Piero Ballerini, Umberto Barbaro, Mario Baffico, Oreste Biancoli, Duilio Coletti, Corrado d'Errico, Giorgio Ferroni, Giacomo Gentilomo, G. V. Sampieri, Romolo Marcellini, Ferdinando Poggioli, Guido Salvini, Giorgio Simonelli, Mario Soldati, Vincenzo Sorelli, Gino Valori. Nomi che rappresentano vittorie o sconfitte, ma che dalle prime prove balzeranno certo in un tempo assai prossimo ad affermazioni definitive.

Ecco ora la lunga schiera dei nuovi aiuto-registi: Giorgio Bianchi, Guido Brecchi, Carlo Borghesio, Marcello Caccialupi, Flavio Calzavara, Amedeo Castellazzi, Mariano Cafiero, Giuseppe Fatigati, Simon Guy, Mario Monicelli, Alberto Mondadori, Paolo Moffa, Ubaldo Magnaghi, Vincenzo Rossellini, Belisario Randone, Marisa Romano, Maiano, Umberto Scarpelli, Giacinto Solito, Pietro Sciarof, Gino Talamo. Vasta ondata di rincalzo che già costituisce i quadri per il futuro e dalla quale son pronti a balzare verso la regia parecchi nomi che han dato prove indubbie di valore.

Nel settore dei « montatori » molti elementi nuovi sono stati immessi in questi ultimi tre anni, gran parte dei quali sono menzionati negli elenchi dei nuovi registi e aiuto-registi, ai quali altri ancora vanno aggiunti, come Feronetti, Iudicone, ecc.

Anche fra i tecnici del suono nuove reclute hanno ingrossato i ranghi in questi ultimi tempi, da Ovidio Del Grande a Raoul Magni, da Pezzini a Tagliacozzo ecc. ecc.

Un altro campo, campo difficilissimo nel quale tuttavia l'Italia può vantare un sicuro primato, quello degli operatori, è stato pure « nutrito » in questi ultimi tempi con elementi nuovi che hanno dato ottima prova, come Mario Albertelli, Lombardi, Piero Pupilli, Domenico Scala; ai quali vanno aggiunti i nuovi aiuto-operatori: Alberto Allegretti, Francesco Izzarelli, Vincenzo Serratrice, Goffredo Bellisario.

E veniamo a un altro importante settore, quello degli scenografi, elemento dapprima troppo trascurato, che dalla fine del 1934 in poi è stato arricchito di nuovi preziosissimi apporti: Guido Fiorini, Vittorio Accornero, Piero Aschieri, Ugo Biasi, Italo Cremona, Salvo d'Angelo, De Poletti Filippone, Virgilio Marchi, Carlo Mollino, Paolucci, Porcheddu, Giorgio Pinzauti, Mario Rappini, Vinicio Paladini, Rava, Domenico Sansone, Antonio Valente, Nino Novarese.

Aggiungiamo subito un'altra categoria, in un certo senso collegata a quella precedente: i costumisti. Anche in questo campo i nuovi apporti sono cospicui e interessanti: Vittorio Accornero, Pietro Aschieri, Marisa Arcangeli, Gion Guida, Carlo Levi, Virgilio Marchi, Nino Novarese, Titino Rota, Mario Rappini, Gino Sensani.

E finalmente concludiamo questa rassegna con l'elencazione dei nuovi elementi, inseriti in questi ultimi tre anni nei ruoli preziosissimi di direttori di produzione, elementi che come ognuno sa, son destinati a reggere colla loro capacità e colla loro esperienza, la responsabilità della realizzazione cinematografica nei suoi aspetti tecnici, amministrativi, disciplinari e organizzativi: Carlo Agostoni, Valentino Bruchi, Baroni, Ferruccio Biancini, Carlo Buggiani, Piero Cocco, Roberto Dandi, A. Ghenzi, Ernesto Lucente, Giulio Niderkorn, Guido Paolucci, Franco Riganti, Robino, G. V. Sampieri, Libero Solaroli.

Compiuta questa rassegna, non ci resta che segnalare al lettore il valore e il significato, sopratutto agli effetti futuri di questo arricchimento dei nostri quadri artistici e tecnici, che ha assunto un ritmo in questi ultimi tre anni, veramente sorprendente, se si pensa alla lentezza della formazione dei nuovi elementi in un settore complesso e difficile come quello cinematografico. Ma questo necessario fenomeno, destinato a moltiplicare ed a perfezionare le cellule che danno vita all'arte ed all'industria del cinematografo, non si esaurisce in questa elencazione. Un'altra sorgente di nuove fresche linfe per la nuova cinematografia italiana è costituita da una delle più geniali creazioni del Ministero per la Cultura Popolare: il Centro Sperimentale per la Cinematografia, organismo unico al mondo, che ha già dato frutti pregevolissimi.

L'INDUSTRIA

Abbiamo già avuto occasione di dimostrare più volte come la cinematografia divenga troppo spesso preda e vittima dei luoghi comuni. In una materia ch'è una delle più difficili e complesse dell'attività moderna, di fronte alla quale uomini di alta sensibilità e di profonda esperienza che hanno al loro attivo decenni di lavoro e decine di realizzazioni vittoriose confessano di essere ancora immaturi, accade troppo sovente che la faciloneria dei profani o la presunzione dei sopraggiunti determini atmosfere artificiose predominate da facili quanto perniciosi luoghi comuni.

Uno di questi, che circola da un po' di tempo con insistenza, che si sente proclamare con un sospiro o affermare con sufficienza in ogni discussione, è

quello che si riassume in questa sentenza: « In Italia non esiste una industria cinematografica ».

Nulla di più falso e di più ingiusto. Oggi in Italia, in confronto al nostro passato e in confronto anche all'estero, esiste una seria, solida, capace industria cinematografica, che è sufficiente a costituire una base sicura per gli sviluppi futuri più ampi e più completi.

Naturalmente, è un'industria adeguata alle possibilità del mercato, dell'ambiente e dei mezzi italiani: e perciò è seria e solida. Perchè se fosse invece costituita artificiosamente su concetti teorici e con sistemi sproporzionati, com'è avvenuto più volte nel passato colle conseguenze di divorare milioni senza alcun risultato all'infuori di quelli negativi, allora invece di un'industria si avrebbe un bluff che non potrebbe portare che a traguardi disastrosi.

D'altronde un'industria, per consolidarsi, affermarsi, svilupparsi, ha bisogno di anni ed anni di lavoro e di esperienza nonchè di uomini e di mezzi, i quali pure non sono che un prodotto del tempo. Non si capisce perchè si voglia pretendere il miracolismo proprio in cinematografia o si presuma proprio in questo settore, difficile quant'altri mai, di creare all'improvviso in virtù di non si sa quale bacchetta magica. Eppure l'esperienza passata, e del resto anche recente, ha luminosamente dimostrato quanto errato e disastroso sia il credere che sia facile improvvisare, anche disponendo di molto, molto denaro.

Poichè ci siam ripromessi di smantellare in base a precise documentazioni questi noiosi e perniciosi luoghi comuni, abbiamo voluto compiere uno studio per dimostrare che in Italia esiste una forte e matura industria cinematografica, creata o consolidata in questi ultimi tre anni, da quando cioè il Regime è direttamente intervenuto in questo campo.

Basterà la schematica elencazione che segue per darne la prova.

Pisorno Film. — Capitale L. 2.100.000. Produzione 1935: *Fiordalisi d'oro,* versione italiana e francese, costo L. 2.500.000; *Colpo di vento,* versione italiana e francese, costo L. 1.800.000; *Cuor di vagabondo,* versione italiana e francese, costo L. 1.800.000. Produzione 1936: *Tredici uomini e un cannone,* costo L. 1.500.000; *Voleurs de femmes,* versione italiana e francese, costo L. 1.900.000. Produzione 1937: *Thirteen men and a gun,* versione inglese, costo L. 2.000.000.

Mander Film. — Capitale L. 100.000. Produzione 1935: *La marcia nuziale,* versione italiana e francese, costo L. 2.200.000. Produzione 1936: *I due sergenti,* costo L. 1.500.000. Produzione 1937: *Il dottor Antonio,* costo lire 2.300.000. La Mander Film continuerà nel 1938 il suo regolare ritmo di produzione.

S. A. I. Artisti Associati. — Capitale L. 500.000. Produzione 1935: *Le scarpe al sole,* in collaborazione colla I. C. I., costo L. 1.350.000; *Fiat voluntas Dei,* costo L. 600.000; *L'amore,* versione italiana e francese, costo

L. 2.000.000. Produzione 1936: *Il grande appello*, costo L. 1.870.000; *Il corsaro nero*, costo L. 2.110.000. Produzione 1937: *Allegri masnadieri*, costo L. 750.000.

INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE ITALIANE (I. C. I.). — Capitale L. 1.000.000. Produzione 1935: *Le scarpe al sole*, in collaborazione colla S. A. I. Artisti Associati, costo L. 1.350.000. Produzione 1936: *Cavalleria*, costo L. 2.100.000; *La damigella di Bard*, costo L. 850.000. Produzione 1937: *La Contessa di Parma*, costo L. 1.250.000.

CONSORZIO CINEMATOGRAFICO E.I.A. — Capitale L. 100.000. Produzione 1935: *Milizia territoriale*, costo L. 800.000; *Non ti conosco più*, costo lire 950.000. Produzione 1936: *Trenta secondi d'amore*, costo L. 1.000.000; *L'uomo che sorride*, costo L. 870.000. Produzione 1937: *Sono stato io*, costo lire 850.000; *Il Conte di Brechard*, costo L. 2.500.000.

CAPITANI FILM-CONSORZIO I. C. A. R. — Capitale L. 100.000. Produzione 1935: *Ginevra degli Almieri*, costo L. 1.200.000; *Re Burlone*, costo L. 1.400.000; *Aria del Continente*, costo L. 700.000. Produzione 1936: *Re di denari*, costo L. 950.000; *Lo smemorato*, costo L. 900.000; *Pensaci Giacomino*, costo lire 950.000. Produzione 1937: *Il feroce Saladino*, costo L. 1.000.000; *Gli ultimi giorni di Pompeo*, in collaborazione con la Sirio Film, costo L. 850.000; *Gatta ci cova*, costo L. 800.000; *Felicità Colombo*, costo L. 1.000.000.

MANENTI FILM. — Produzione in proprio. Produzione 1935: *Lorenzino dei Medici*, costo L. 1.350.000; *Aldebaran*, costo L. 1.970.000. Produzione 1936: *L'albero di Adamo*, costo L. 1.250.000. Produzione 1937: *I tre desideri*, versione italiana e olandese, costo L. 1.700.000.

FONO-ROMA. — Capitale L. 900.000. Produzione 1937: *Sentinelle di bronzo*, costo L. 1.900.000. Produzione 1938: *La mazurka di papà*, costo L. 770.000.

TITANUS FILM. — Capitale L. 500.000. Produzione 1936: *Fermo con le mani*, costo L. 450.000. Produzione 1937: *Totò N. 2*, costo L. 1.040.000.

ALA FILM-COLOSSEUM FILM. — Capitale L. 440.000. Produzione 1935: *Freccia d'oro*, costo L. 800.000. Produzione 1936-37: *Il fu Mattia Pascal*, versione italiana e francese, costo L. 5.000.000.

TIBERIA FILM. — Capitale L. 100.000. Produzione 1935: *Il serpente a sonagli*, costo L. 500.000; *Amo te sola*, costo L. 800.000. Produzione 1936: *La gondole aux chimeres*, versione francese, costo L. 2.000.000. Produzione 1937: *È tornato carnevale*, costo L. 810.000.

ROMA FILM. — Capitale L. 500.000. Produzione 1936: *Squadrone bianco*, costo L. 2.350.000. Produzione 1937-38: *Equatore*, costo L. 2.000.000.

APPIA FILM S. A. F. A. — Capitale L. 1.015.000. Produzione 1936: *Vivere*, costo L. 1.200.000. Produzione 1937: *Marcella*, costo L. 855.000; *Chi è più felice di me*, costo L. 1.400.000.

ASTRA FILM. — Capitale L. 1.000.000. Produzione 1936: *Una donna fra due mondi*, versione italiana e tedesca, costo L. 3.200.000; *L'antenato*, costo L. 940.000; *Ho perduto mio marito*, costo L. 990.000. Produzione 1937: *I due misantropi*, costo L. 1.050.000; *Il Signor Max*, costo L. 1.555.000; *Napoli d'altri tempi*, costo L. 1.640.000. Produzione 1938 (già in lavorazione o di imminente inizio); *Partire*, costo L. 1.400.000; *La madre*, costo L. 900.000.

S. E. C. E. T., SOCIETÀ ANONIMA PRODUZIONE FILM INTERNAZIONALI. — Capitale L. 350.000. Produzione 1937: *Stanotte alle undici*, costo L. 1.500.000. Produzione 1938: *La Principessa Tarakanova*, versione italiana e francese, costo L. 6.000.000.

ITALA FILM. — Capitale L. 300.000. Produzione 1937: *Mutterlied*, versione tedesca, costo L. 4.900.000; *Ma non è una cosa seria*, versione tedesca, costo L. 4.500.000.

JUVENTUS FILM. — Capitale elevato in questi giorni a L. 500.000. Produzione 1937: *Lasciate ogni speranza*, costo L. 850.000; *L'allegro cantante*, costo L. 950.000. Produzione 1938: *Hanno rapito un uomo*, costo L. 1.300.000; *Il destino in tasca*, costo L. 1.000.000.

ROMULUS FILM. — Capitale L. 100.000. Produzione 1936: *Questi ragazzi*, costo L. 795.000. Produzione 1937: *Eravamo sette sorelle*, costo L. 1.100.000.

E. N. I. C. — Capitale L. 10.000.000. Produzione indiretta 1936: *Arma bianca*, costo L. 600.000; *L'ambasciatore*, costo L. 550.000. Produzione indiretta 1937: *I fratelli Castiglione*, costo L. 1.150.000; *Condottieri*, versione italiana e tedesca, costo L. 11.000.000; *Scipione l'Africano*, costo L. 12.000.000. Oltre al finanziamento di parecchie realizzazioni di produttori indipendenti.

A questo elenco vanno aggiunti i nuovi gruppi, sorti ultimamente, con cospicui mezzi, solida attrezzatura, e programmi a carattere continuativo come: S. A. GRANDI FILM STORICI, capitale L. 500.000, che inizierà fra giorni il *Verdi*; NEMBO FILM, capitale L. 100.000, che inizierà fra giorni l'*Ettore Fieramosca*; MEDITERRANEA FILM, capitale L. 500.000, che inizierà a giorni *Sotto la Croce del Sud*; S. A. F.LLI SCALERA, capitale L. 900.000, che ha iniziato in questi giorni *L'argine*; IMPERATOR FILM, capitale L. 500.000 che ha già realizzato *Gli uomini non sono ingrati*, del costo di L. 1.000.000 e che realizzerà quanto prima *Alta marea*; COLOR FILM, capitale L. 5.000.000 che sta preparando il programma per il 1938, come lo stanno preparando la ERA FILM, capitale L. 1.000.000; la MONTEDORO FILM, capitale L. 150.000, e altri gruppi che stanno formando e studiano le iniziative.

Tutte, diciamo tutte, le Case di produzione summenzionate, hanno sviluppato continuamente la loro attività produttiva, e seguiteranno a svilupparla per l'anno corrente e per il futuro, in base a iniziative già definite ed a programmi già studiati.

A questa elencazione vanno aggiunte le industrie collaterali, come fabbriche di pellicola, stabilimenti di produzione, case di sviluppo e stampa,

fabbriche di apparecchi, società di esercizio, società di noleggio, case di doppiato, sartorie per costumi, ecc. ecc., per decine e decine di milioni di capitale e centinaia di milioni di attività.

Ma ciò che ci premeva era di dimostrare con dati di fatto l'esistenza in Italia di una solida industria produttiva, appoggiata a basi serie e solide come qualsiasi altra vecchia e provata industria, ed avente carattere permanente e attività continuativa.

Le Società che abbiamo elencate hanno prodotto continuativamente in questi ultimi tre anni, hanno già i loro programmi per l'anno in corso, marciano gradatamente ma sicuramente verso il loro sviluppo e la loro affermazione. Offendere questo complesso di capitali, di mezzi, di uomini, di prodotti, affermando che in Italia non vi è una industria cinematografica è sommamente ingiusto, per non dire altro.

La propaganda

Quando venne istituito il Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda e venne creata la Direzione Generale per la Cinematografia le condizioni della stampa cinematografica in Italia si potevano nel modo seguente riassumere. La maggior parte dei quotidiani non dedicava alla cinematografia che qualche rara notizia, interessandosi per lo più alle faccenda d'oltre oceano e a quei nomi che potevano costituire oggetto di interesse per la cronaca. Pochissimi i giornali che avevano rubriche cinematografiche fisse, e anche quei pochissimi usavano in genere materiale inviato dagli uffici pubblicità delle case estere e sopratutto dalle case americane che inondavano la stampa italiana, sia quotidiana che periodica, con enormi quantità di fotografie, tutte eccellenti ed interessanti, con « spunti » di cronaca, con notizie scandalistiche. I settimanali, sia specializzati che illustrati in genere, davano larghissimo spazio alla cinematografia straniera, con enorme preponderanza della cinematografia americana, trascurando la cinematografia italiana che, a sua volta, non faceva nulla per attirare l'attenzione del pubblico su di sè, accontentandosi di inviare di tanto in tanto un po' di materiale fotografico scadente, senza interesse « giornalistico » e di scarsa « pubblicità ». La stampa più propriamente cinematografica era in gran parte composta da giornalucci che avevano come unica ragion d'essere ed unica funzione quella di sostenere certi piccoli interessi privati nell'un campo o nell'altro e che anche quando agitavano problemi che avrebbero dovuto aver carattere ed importanza nazionale, lo facevano con determinati e ben individuabili scopi particolaristici, il che toglieva ad ogni loro parola quel fondamento di obbiettività che si richiede alla stampa. Infine tutta la stampa in genere si trovava di fronte al problema della cinematografia senza direttive, senza finalità, senza orientamenti precisi, e, per forza di condizioni, si lasciava trascinare nell'orbita degli interessi stranieri i quali tendevano a sopprimere anche quel resto di produzione italiana che sussisteva allo scopo unico ed evidente di porre il mercato italiano ad intera disposizione del prodotto estero.

Quello della stampa fu uno dei primi settori, quindi, sui quali dovette rivolgersi l'attenzione del Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda, che, creando un « servizio stampa » in seno alla Direzione Generale per la Cinematografia e dandogli il preciso compito di coordinare l'opera da svolgersi da parte del giornalismo italiano nel settore cinematografico, poneva a disposizione della stampa italiana un nucleo tecnico specializzato ed in pari tempo prendeva con la stampa stessa quei diretti contatti che le potevano permettere di orientare la discussione dei problemi cinematografici sulla via delle soluzioni a carattere nazionale.

Occorre riconoscere subito che la stampa italiana, tutta, dai grandi quotidiani ai piccoli settimanali ed alle riviste, con unanime solidarietà, con slancio collaborativo, diede tutta sè stessa alla nuova opera, mettendo a disposizione della cinematografia italiana le sue pagine con una ospitalità larghissima e cordialissima e con una piena comprensione delle necessità nuove della nostra industria.

Da parte della Direzione Generale si provvide a creare una organizzazione che ha funzionato per più di tre anni con continuità e con piena sodisfazione. Tale organizzazione compredeva: *a*) La pubblicazione di un bollettino che doveva servire a dare alla stampa tutte quelle notizie di carattere « ufficiale » che potevano infrenare l'attività vastissima dei varii uffici « voci » della cinematografia, eliminare dal campo della stampa cinematografica il facile « bluff » con cui elementi di dubbio valore e di dubbia moralità cercavano di sostenere iniziative destinate al sicuro fallimento, portare a conoscenza del pubblico le iniziative serie e i pratici risultati conseguiti; tale bollettino, di cui a tutt'oggi sono stati pubblicati 117 numeri, s'è poi arricchito con i notiziari degli uffici stampa delle varie case, giungendo fino a dare resoconti di trenta pagine, che erano sufficienti per eliminare la maggior parte del materiale estero e dare al materiale italiano una assoluta preponderanza su quello straniero; *b*) La distribuzione di fotografie di film italiani e avvenimenti cinematografici italiani alla stampa italiana: tale servizio ha distribuito fino ad oggi più di 31.500 fotografie ai soli giornali italiani ed oltre seimila alla stampa estera, fotografie che sono state quasi tutte pubblicate e grazie alle quali la sproporzione tra materiale italiano e materiale estero nella nostra stampa sia quotidiana che illustrata che tecnica è stata considerevolmente diminuita; naturalmente di pari passo alla organizzazione di questo servizio di distribuzione di fotografie procedeva l'azione continua per il miglioramento del materiale così dal punto di vista fotografico come dal punto di vista più specificamente « giornalistico »; si sono fatti realizzare dei « mentre si gira » e delle foto generiche e di attualità che hanno cominciato ad avvicinare il pubblico al mistero della realizzazione cinematografica ed il Ministero stesso ha provveduto e provvede alla creazione di materiale fotografico sui nostri attori e le nostre attrici, materiale che le case produttrici italiane, per un errato senso di economia, hanno sempre trascurato e senza del quale è impossibile giungere ad una piena conoscenza dei nostri attori e delle nostre attrici da parte del pubblico italiano; *c*) La trasmissione per radio di un notiziario settimanale sulla cinematografia italiana, nel quale sono comprese radio-in-

terviste con attori ed attrici, trasmissione di canzoni di film, di musica, ecc.; tale notiziario è giunto ora al suo 165 numero e in tale serie non sono comprese le numerose conversazioni radio trasmesse all'estero in lingue straniere, inglese, francese, tedesca così sulla nostra cinematografia in genere come su aspetti particolari di essa; *d)* Un servizio, meno preciso nelle sue linee ma non meno importante ai fini di una esatta conoscenza della nostra cinematografia da parte del pubblico, di « contatti » quotidiani con la stampa sia politica che illustrata che tecnica, grazie al quale i giornalisti italiani sono stati sempre tenuti al corrente del « momento » particolare della nostra produzione ed hanno potuto, attraverso visite alla produzione in lavoro e attraverso « visioni private », rendersi personalmente conto dell'attività che si svolgeva.

È anche grazie a questo servizio che la stampa ha cominciato a trasformare i suoi punti di vista sulla cinematografia, considerando l'attività produttiva italiana con nuova serietà e con quella devota ed entusiastica adesione che la nostra stampa ha sempre riservato alle attività nazionali. I quotidiani hanno ampliato le loro rubriche cinematografiche; molti che non ne avevano le hanno create; la critica cinematografica ha preso altra importanza ed altro tono; gli illustrati hanno cominciato ad interessarsi più da vicino alla nostra produzione; le pubblicazioni tecniche hanno cambiato aspetto, si sono fatte più serie, più interessanti e più vaste. Basterà dire che durante questo periodo molte pubblicazioni che non avevano ragion d'essere sono scomparse e che invece sono sorte quattro pubblicazioni, ognuna nel suo campo importantissima, che danno oggi da sole alla stampa cinematografica italiana un aspetto di serietà e di ponderatezza inconsueto in questo settore: « Bianco e Nero », « Cinema », « Schermo », e « Film ».

L'azione di questo ufficio si è poco a poco ampliata e resa più consona alle nuove attività: al suo inizio l'ufficio inviava materiale di notiziario e fotografico a 35 fra quotidiani e periodici italiani; oggi tale materiale è inviato a 318 pubblicazioni in Italia, oltre a più di 60 pubblicazioni all'estero.

È questo un altro aspetto notevolissimo dell'azione svolta nel settore stampa: l'azione di propaganda all'estero che già ha cominciato a dare i suoi notevoli risultati nella diversa valutazione che il film italiano trova oggi sui mercati stranieri.

Si può dire che i principali giornali cinematografici del mondo sono ormai collegati a questo ufficio della Direzione Generale e da esso ricevono materiale fotografico e notiziario. Per citarne solo alcuni: in America, « Variety », « Motion Pictures » e « Hollywood Reporter »; in Inghilterra, « Kinematograph Weekly »; in Francia, « Cinématographie française, « Hebdo Film », « Critique Cinématographique », « Pour Vous », « Ciné-France », « Cine-Monde », « Exportateur Français »; in Belgio « Cinématographie Belge »; in Germania, « Lichtbildbuhne », « Film Kurier », « Angriff », « Volkischer Beobachter », « Berliner Illustrierte Zeitung »; in Austria, « Osterreichischer Film », in Polonia, « Kino »; eppoi in Olanda, in Spagna, nel Brasile, nella Repubblica Argentina, in Egitto, in Finlandia, in Danimarca, in Svezia, ovunque la stampa ha cominciato ad interessarsi alla cinematografia italiana e, grazie alla attività della Direzione Generale, è stata messa setti-

manalmente al corrente degli sviluppi successivi di essa e dei pratici risultati raggiunti. Nell'interesse della propaganda nella stampa straniera è stato anche creato un servizio speciale di « cartoni » che faceva pervenire direttamente ai giornali i « flam » già pronti delle fotografie di film italiani. Tale servizio è stato poi esteso anche alla stampa italiana ed esso ha distribuito in Italia e nel mondo circa 1.500 « flam » e numerosissimi clichés, sia direttamente sia attraverso i servizi della Propaganda del Ministero.

Inoltre l'ufficio stesso, nell'intento di contribuire con la stampa alla creazione di una coscienza cinematografica italiana, fine ultimo di ogni sua attività, ha organizzato quelle grandi manifestazioni che hanno largamente contribuito a diffondere il senso della nostra cinematografia nelle masse. Prima fra tutte le manifestazioni per il « Quarantesimo anniversario » della cinematografia che ebbe luogo nel marzo 1935 e che attirò l'attenzione di tutto il mondo sulla organizzazione cinematografica italiana per la sua importanza e la sua serietà. E non è da dimenticare la riunione a Roma del Congresso della « Fipresci », che portando a Roma, in pieno tempo di sanzioni, i rappresentanti di numerosissime nazioni, diede loro modo di riconoscere la vera situazione dell'Italia e diede origine a numerosissimi articoli della stampa straniera, importanti non solo dal punto di vista cinematografico ma anche dal punto di vista politico.

A tutto ciò va aggiunta l'azione quotidiana compiuta con l'indirizzare personalità estere verso i problemi della nostra cinematografia, azione che ha posto l'Italia in contatto coi rappresentanti di tutti i paesi che hanno o vogliono avere un'industria cinematografica, con risultati notevoli e interessanti anche nel campo politico.

E c'è infine un'altra attività da rammentare, che ha largamente contribuito al diffondersi dell'interesse per gli aspetti meno noti della cinematografia fra il pubblico italiano: la organizzazione delle Mostre, tutte dedicate a particolari campi della cinematografia ed appoggiate a grandi manifestazioni di importanza nazionale. La mostra di Padova (pubblicità), quella di Milano (meccanica e tecnica), quella di Como (cinematografia didattica e scientifica); quella di Bari e le altre che hanno avuto luogo sono venute a completare una delle maggiori attività dell'ufficio in questo settore: l'attività che concerne la grande Mostra annuale di Venezia.

L'ESPORTAZIONE

Nei rapporti internazionali, la situazione dell'industria dell'industria cinematografica italiana durante il periodo immediatamente precedente l'istituzione del Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda e la creazione della Direzione Generale per la Cinematografia, può essere definita, senza falsi pudori, rovinosa. Emigrano registi, attori, operatori e tecnici di ogni genere impoverendo i quadri già ridotti della nostra cinematografia. I produttori stessi trovano più conveniente realizzare i loro film più importanti negli stabilimenti stranieri.

La esportazione è praticamente nulla o di scarsissimo valore economico. Si esportano ancora i grandi film muti dell'ultimo fiorire della cinematografia italiana: *Messalina, Gli ultimi giorni di Pompei;* pochi film religiosi muti e sonori: *Christus, Antonio di Padova, La Madonna di Caravaggio.* La nuova produzione tenta invano di presentarsi nei mercati internazionali con *Pergolesi, Acciaio, La vecchia signora,* e qualche film minore. È lecito affermare che in nessun caso il ricavo dell'esportazione è stato tale da avere una influenza, sia pure minima, nel bilancio della produzione.

L'assistenza dello Stato attraverso la Direzione Generale per la Cinematografia porta anche in questo campo un soffio di vita nuova. Si inizia immediatamente la lavorazione di un grande film di carattere internazionale in doppia versione italiana e inglese: *Casta Diva.* L'esito favorevole dell'esperimento attira l'attenzione dei produttori italiani e stranieri, cosicchè la situazione si capovolge. Dai film in doppia versione italiana e straniera prodotti in Italia, si passa anche ai film girati negli stabilimenti nazionali in unica versione straniera, sia per effetto di accordi di collaborazione che per conto di produttori stranieri.

Registi, attori, tecnici ritornano in Patria da ogni parte e riprendono il loro posto, completando i quadri.

Il movimento di esportazione, dopo l'incertezza dei primi tentativi, trova con regolarità i suoi sbocchi. Il numero dei permessi di esportazione per film nazionali di lungo metraggio, che era stato di 19 nel 1932; di 14 nel 1933; di 13 nel 1934, segna un confortevole incremento saltando a 62 nel 1935 per ridiscendere a 34 nel 1936, anno delle sanzioni, e balzare a 278 nel 1937.

Non è stato possibile accertare con precisione gli incassi effettuati per le vendite all'estero di film italiani nel periodo 1930-1935; ma, come si è già detto, essi furono praticamente nulli. Dal 1° gennaio 1935 al 31 dicembre 1937 gli incassi effettivi totali ammontarono a lire 9.068.788,10 dei quali lire 1.367.034,40 effettuati nel periodo compreso tra il 1° gennaio 1935 e il 31 dicembre 1936; L. 7.703.753,60 realizzati nel solo anno 1937. Tali cifre sono inferiori alla realtà, poichè sono tuttora in corso gli accertamenti relativi ad alcuni film.

Tale notevole incremento di incassi è dovuto in parte alla migliore qualità dei film prodotti e in parte alla organizzazione commerciale creatasi sotto il diretto impulso del Ministero per la Cultura Popolare (D. G. C.).

La ripartizione degli incassi accertati per gli anni di produzione dei film cui si riferiscono può chiarire il contributo del primo elemento:

Produzione	1933-34	L.	60.008,90
»	1934-35	»	1.226.589,30
»	1935-36	»	1.160.749,—
»	1936-37	»	2.736.362,50
»	1937-38	»	3.880.078,40

Occorre rilevare che sugli incassi liquidi della produzione 1935-36 influirono sfavorevolmente le sanzioni e il sistema delle compensazioni private; su quelli della produzione 1937-38 ha influito favorevolmente l'alta cifra di vendite raggiunta in breve tempo da *Scipione l'Africano.*

Il secondo elemento ha importanza fondamentale. Il Ministero della Cultura Popolare, assistendo i produttori nel creare una vasta organizzazione per le vendite all'estero, si è proposto di risolvere la questione delle esportazioni in modo radicale e proficuo per assicurare più vaste possibilità di produzione e un miglioramento generale della produzione stessa, oltre che un giusto utile per l'industria. A ciò si è giunti con la creazione di un ente consorziale, controllato dal Ministero e dalla competente associazione sindacale, la Unione Nazionale Esportazione Pellicole. Tale ente, in un primo periodo sperimentale, ha assunto la forma di società anonima; ma è imminente la costituzione formale di un consorzio volontario, che senza dubbio renderà più efficace la cooperazione tra i diversi produttori per la conquista dei mercati stranieri.

Alla fine dell'anno XV la Unione Nazionale Esportazione Pellicole aveva concluso contratti di esportazione collettiva che assicurano per il corrente anno cinematografico la esportazione di circa un terzo della produzione annua nazionale in 19 Stati, con un totale di 217 vendite. A tale scopo, per cura dell'U. N. E. P., e spesso con suo diretto intervento, sono state costituite società dedicantesi esclusivamente alla importazione dei film italiani con centro di attività nei seguenti Stati: Svizzera, Bulgaria, Messico, Perù, Columbia, Brasile, Repubblica Argentina, Germania, Inghilterra. Sono in corso le pratiche per la costituzione di consimili società in Francia, Jugoslavia, Olanda, Ungheria. Per i paesi non compresi in questa rete di accordi, si procede a vendite isolate, in attesa che il buon esito della proiezione dei primi film offra la possibilità di accordi di carattere continuativo.

Disposizioni speciali sono state adottate per quei paesi che sono più strettamente legati all'Italia da tradizioni culturali, da interessi politici, da affinità di lingua, ovvero dalla presenza di nuclei accentrati di connazionali. Così per la Spagna, l'Albania, altri Paesi del Bacino del Mediterraneo, gli Stati Uniti d'America.

Si deve aggiungere che l'esito della proiezione dei film italiani è stato dovunque soddisfacente tanto dal punto di vista morale che da quello economico. Il film italiano si è comportato perfettamente di fronte a questo collaudo internazionale, dimostrando la sua ottima commerciabilità, e attirando perfino le lodi degli avversari sistematici dell'Italia fascista, per le sue alte qualità artistiche e tecniche. Non sarà inutile far rilevare che successi clamorosi sono stati riportati all'estero da pellicole che in Italia non avevano avuto particolare risonanza e perfino che erano state oggetto di critiche poco favorevoli.

L'esperienza commerciale ha dimostrato che il successo all'estero è più facile e di maggior portata quando i film, nella loro impostazione generale, per la musica, per il paesaggio, per il carattere dei personaggi, siano di atmosfera nettamente italiana. Alle indiscutibili ragioni di carattere morale e politico che consigliano di indirizzare la produzione italana verso un tal genere di pellicole, si aggiungono perciò non trascurabili motivi economici.

Il quadro economico della parte attiva degli scambi cinematografici internazionali dell'Italia va completato con le cifre delle esportazioni del lavoro, del paesaggio, del sole, della storia. Nel 1937 il totale delle somme spese in Italia da ditte straniere per girare esterni, e per produrre film in lingua straniera o in doppia versione alla fine del 1937, equivalgono a L. 8.210.000. Di tale somma L. 2.210.000 debbono attribuirsi a spese per esterni; lire 2.700.000 a spese per film originali in lingua straniera; e L. 3.300.000 corrispondono al costo effettivo delle versioni straniere di film italiani.

Allo scopo di meglio controllare il movimento di capitali a cui danno luogo i particolari accordi cinematografici con la Francia e con la Germania, sono stati stipulati con queste due nazioni accordi per un clearing speciale cinematografico. La situazione di detti clearing è attentamente seguita dagli organi competenti; per la Francia si deve tuttora registrare un lieve sbilancio dei pagamenti a favore della Francia dovuto non tanto allo scarso rendimento dei film italiani sul mercato francese, quanto alla natura dei contratti di vendita di essi. Per la Germania invece la situazione di clearing è decisamente favorevole e compensa largamente lo sbilancio del clearing italo-francese.

Ricordando che l'ammontare in valuta assegnata per la importazione in Italia di film stranieri è di L. 24.895.000, si deve concludere che circa due terzi della somma spesa per l'acquisto di film stranieri sono compensati da incassi fatti all'estero dall'industria italiana. Dato il notevole aumento della quotazione dei film italiani sul mercato internazionale, che tra il principio e la fine del 1937 può considerarsi raddoppiata, è lecito sperare che, alla fine dell'anno in corso, sia raggiunto il pareggio in questa partita, apportando così un apprezzabile contributo alla complessa azione per il raggiungimento dell'autarchia.

Tre anni di Centro Sperimentale

Vogliamo dare un'occhiata al Centro, ora che compie tre anni di vita? Esso, com'è noto, è sorto, or sono tre anni, sotto l'egida dell'allora Ministero della Stampa e Propaganda, con il preciso compito di preparare ed immettere nella nascente cinematografia italiana elementi nuovi, specialmente educati ai concetti di una tecnica artistica capace di creare elevate espressioni d'arte cinematografica.

Come istituzione, questo organismo è assolutamente nuovo nei confronti di tutte le altre organizzazioni similari sparse nel mondo, le quali non facendo mai capo a gerarchie statali, hanno di necessità compiti e funzioni limitatissimi. (Unica eccezione, la nuova Accademia tedesca, creata da poche settimane).

I corsi che si svolgono annualmente sono suddivisi in tre diverse categorie: corsi di estetica, corsi di organizzazione e corsi tecnici.

Della prima categoria fanno parte i corsi per attori e per registi; le materie insegnate vengono svolte secondo un preciso concetto teorico che segue da vicino l'evoluzione naturale dei problemi che ogni buon attore deve conoscere e saper risolvere.

Per gli allievi attori ed attrici le lezioni hanno inizio con esercitazioni del corpo e della voce. Si cerca, in altri termini, di porre l'allievo nella possibilità di controllare le proprie attitudini portando progressivamente il suo corpo ad essere agile e ritmico nei movimenti ed educando per gradi la sua voce, sia correggendo cadenze, falsi accenti e difetti di pronuncia, sia rendendolo edotto dei problemi che la presenza del microfono impone all'attore.

A queste lezioni, che prendono il nome di educazione fisica e danza, rispettivamente per gli allievi attori e le allieve attrici, e di dizione, fanno seguito le lezioni di mimica e di espressione vocale, le quali rappresentano esercitazioni più complete del corpo e della voce in quanto abituano l'allievo ad esprimere con semplicità, naturalezza e proprietà determinati sentimenti o particolari espressioni tipiche.

Questa fase preparatoria viene seguita dalle lezioni di interpretazione, durante le quali l'allievo attore impara la maniera di creare il tipo e lo stile di un determinato personaggio del quale deve riuscire a rappresentare, in forma reale ed efficace, i sentimenti ed il modo d'agire.

Lo studio viene infine completato dalle lezioni di recitazione cinematografica che conducono l'allievo davanti alla macchina da presa, la quale, come è noto, ha esigenze più complesse e più precise dello stesso occhio umano; in questo periodo didattico l'attore deve saper cogliere e rappresentare i momenti essenziali del suo personaggio in funzione dell'inquadratura e del campo di ripresa rendendo la sua recitazione prettamente cinematografica e quindi differenziandola nettamente dal modello teatrale.

Gli allievi registi seguono tutte le lezioni teoriche degli allievi attori, ma nel tempo stesso partecipano a lezioni di sceneggiatura e di estetica cinematografica.

L'organizzazione ha il compito forse più complesso e laborioso di tutta la cinematografia pratica, perchè i direttori e gli ispettori di produzione devono esser posti in grado di conoscere e saper valutare con sicurezza le varie esigenze tecniche, estetiche ed economiche di una lavorazione per inquadrare tutte le varie necessità in forma di bilancio preventivo, diario di lavorazione, conto consuntivo, ecc. Per tale ragione gli allievi di questo corso, oltre alla specifica lezione di organizzazione e produzione sono tenuti a frequentare le più importanti lezioni di recitazione, di estetica e di tecnica.

Il reparto tecnico comprende i tecnici del suono, gli operatori di ripresa ottica e gli scenografi.

Ad integrare i corsi ed allo scopo di non creare quella unilateralità soggettiva di vedute e di tesi, che sarebbe forse dannosa in un campo vasto e spiccatamente artistico quale è quello cinematografico, vengono spesso tenute conferenze di carattere generale sui vari aspetti tecnico-estetici della cinematografia.

Per queste vengono invitati tutti coloro che hanno una notoria profonda conoscenza dei problemi della cinematografia e il cui apporto di nozioni, di esperienze e di teorie può influire favorevolmente sulla formazione della base culturale degli allievi.

A completamento delle lezioni teoriche, gli allievi assistono periodicamente alla proiezione di film vecchi e moderni che segnano genuine tappe di progresso, di stile e di tecnica nella storia della cinematografia.

Alla preparazione teorica sono di naturale complemento le esercitazioni pratiche: i cosidetti « provini ». Questi sono l'espressione tipica dell'attività degli allievi del Centro in quanto ciascuno di essi riassume e documenta l'attività di un gruppo di elementi durante tutto l'anno scolastico. Essi hanno lo scopo di abituare gli allievi alle difficoltà della lavorazione cinematografica e quindi, pur essendo dei cortometraggi, sono voluti e creati con tutte le necessità di un film normale. Gli allievi vi partecipano ciascuno nel ramo da essi prescelto; la Direzione del Centro, fissati gli allievi attori, registi, operatori, fonici, scenografi, truccatori, segretarie di edizione e direttori di produzione che devono far parte del gruppo d'esercitazione di un determinato provino, affida ad essi mansioni ed incarichi che son del tutto eguali a quelli di una comune lavorazione.

Così impostato, ogni « provino » viene realizzato soltanto dopo un lungo e metodico lavoro di preparazione e viene eseguito soltanto allorchè tutti coloro che vi partecipano hanno raggiunto quell'affiatamento che può dare la certezza di un buon esito.

Il Centro Sperimentale si trova nel suo terzo anno di vita. Il prossimo anno scolastico verrà inaugurato nella nuova sede di questo Istituto che sta sorgendo al Quadraro, proprio a fianco di quel complesso di costruzioni che racchiudono le migliori forze creative della nostra cinematografia.

Il vantaggio che gli allievi trarranno da questa vicinanza sarà sopratutto morale e pratico. Essi verranno posti subito nell'atmosfera reale della cinematografia di modo che il passaggio dalla scuola alla vita diverrà per essi una fase normale e necessaria dello sviluppo della loro attività.

Numerosi elementi del Centro Sperimentale hanno partecipato anche quest'anno a molti dei film che sono stati girati durante l'attuale stagione cinematografica.

Tra le attrici e gli attori sono da segnalare: Luisella Beghi nei film: *Voglio vivere con Letizia* e *Ultima nemica;* Giulia Cadore nel film: *Voglio vivere con Letizia* e *Crispino e la Comare;* Clara Calamai nei film: *Destino in tasca* e *Hanno rapito un uomo;* Laura Esperto nel film: *Ettore Fieramosca;* Elina Lazzareschi nel film: *Ultima nemica;* Maria Luisa Mantovani nel film: *Ultima nemica;* Edvige Masing nel film: *Lasciate ogni speranza;* Elli Pardo nei film: *Partire* e *Gatta ci cova;* Ada Sabatini nel film: *Pietro Micca;* Silvio Bagolini nei film: *Luciano Serra, pilota* e *Pietro Micca;* Diego Carlisi nel film: *Feroce Saladino;* Andrea Checchi nel film: *Luciano Serra, pilota;* Arnoldo Foà nel film: *Crispino e la Comare;* Vigilio Gottardi nei film: *Pietro Micca, Ultima nemica* e *Crispino e la Comare;* Elio Marcuzzo nel film: *Ultima nemica;* Enrico Ribulsi nei film: *Ultima nemica* e *Feroce Saladino;* Domenico Sasso nel film: *Pietro Micca;* Otello Toso nei film: *Ultima nemica* e *Crispino e la comare;* Cataldo Vasco nei film: *Ultima nemica, Feroce Saladino* ed *Ettore Fieramosca.*

Tra gli altri allievi: Marina Arcangeli costumista nel film: *Ettore Fieramosca;* Emanuele Caracciolo assistente nel film: *Verdi;* Arrigo Colombo aiuto regista nel film: *Ponte di Vetro;* Pepi Giovanna Cipolla segretaria di edizione nel film: *Argine;* Giorgio Covi ispettore di produzione nel film: *Ponte di vetro;* Salvatore Cuffaro attore nel film: *La croce del Sud;* Giorgio

Lastricati secondo operatore nel film: *Il torrente;* Antonio Marzari secondo operatore nel film: *Ettore Fieramosca;* Giulio Niderkorn direttore di produzione nel film: *Il torrente;* Marisa Romano aiuto regista nel film: *Pietro Micca;* Wanda Rummo scenografa nel film: *Ponte di vetro;* Euclide Santoli truccatore nel film: *Equatore;* Ottavio Scotti scenografo nel film: *Ettore Fieramosca.*

I CINEGUF

Cinque anni or sono il Ministro Ciano affidava ai giovani dei G. U. F., d'accordo col Partito, il compito di sviluppare in Italia la cinematografia a formato ridotto e l'attività cinematografica sperimentale e di curare i vari aspetti di carattere culturale e propagandistico riguardanti lo schermo. Sorgevano così i Cineguf, che tra l'altro assorbivano in pieno e sostituivano quella specie di circoli di cinematografari mancati che rispondevano al nome di « Cineclub », sterili e inutili e spesso perniciosi agglomerati di esegeti arrabbiati e di snobs inconcludenti.

Queste sezioni cinematografiche dei Guf ebbero in un primo tempo una attività piuttosto limitata, anche in conseguenza della loro scarsa attrezzatura tecnica; ma, via via, andarono sviluppando le loro iniziative e si equipaggiarono in modo da poter rispondere ad ogni compito nel limite delle possibilità loro consentite. Molta gente che ciancia di cinematografo, senza conoscerne i vari settori, sarebbe veramente sorpresa nel visitare le sedi dei Cineguf, attrezzate adeguatamente, con le loro sale di proiezione e i loro studioli da ripresa forniti di tutto il necessario, e non potrebbe fare a meno di ammirare con quanto ingegno e spirito di iniziativa i giovani abbiano saputo supplire con mezzi di fortuna là dove quanto era a loro disposizione non permetteva certo lussi o comodità eccessive.

Le gare littoriali hanno messo in evidenza annualmente, attraverso il convegno ed i concorsi per il soggetto e per il film, il graduale progredire delle sezioni. È vero che una contrazione del numero dei film presentati si potrebbe riscontrare confrontando le cifre del primo e del secondo anno dei Littoriali del cinematografo, ma è anche necessario rilevare che, mentre nel primo anno furono ammessi tutti i formati ed ogni specie di soggetto, si stabilirono poi le categorie di film e si precisò che il formato ammesso sarebbe stato solo ed esclusivamente quello di 16 mm. Tale formato è oggi di grande attualità in campo internazionale: in America lo si sta introducendo negli stabilimenti cinematografici per effettuare le prove e per « prendere degli appunti » che serviranno poi a risparmiar tempo in tentativi per le normali riprese. Nel campo commerciale, dei veri e propri circuiti si stanno impiantando con questo formato, specialmente per quanto riguarda le attualità ed i corti metraggi da presentarsi nei piccoli centri. Lo stesso in Germania. Nel campo didattico, esso si è sviluppato enormemente. In Italia, le sezioni cinematografiche dei Guf rispondono pienamente agli scopi per cui sono state istituite, e danno sicuro affidamento per una completa risoluzione dei vasti problemi inerenti al ridotto, nel campo scientifico ed in quelli della tecnica, dell'estetica, della propaganda, del turismo, del cinema educativo, ecc. ecc.

I Libri

ANDREW BUCHANAN: *Film making from script to screen* - Londra - Ed. Faber & Faber, 1937.

Il Buchanan è noto come regista e come scrittore (« Film »; « The way of the cinema »; « The art of film production » ecc. ecc.). Questo « Film making » vuol essere una specie di manuale per i dilettanti del cinema. Esso comprende diversi aspetti dell'attuale lavorazione del film, dalla prima idea al film terminato, e vuol suggerire i mezzi attraverso i quali, combinando il documentario con la ripresa a soggetto, il dilettante può conseguire i migliori risultati. La tesi del volume trascende nel pensiero dell'A. la materia trattata, ed egli ne dà una prima prova nella prefazione, quando paragonando il lavoro del cinedilettante a quello del professionista, egli afferma che tra i due non vi è una grande differenza: « 100.000 sterline ed un vasto teatro di posa non bastano per garantire un bel film. Mentre un biglietto da 5 sterline ed una vecchia macchina da presa possono, in abili mani, creare un'opera graziosa nel suo genere ».

Egli avverte poi che la sua trattazione partirà dal presupposto che il lettore non conosca nulla sulla lavorazione cinematografica, e che non sia affatto esperto su questioni tecniche. Ma quale posto potrà raggiungere il buon cinedilettante nel quadro della produzione? Qui il Buchanan si getta decisamente sulla strada maestra della grande produzione, e trova modo di parlare con rara obbiettività ed acuta sensibilità politica, dei problemi di carattere internazionale imposti al cinema inglese dalle varie crisi. E non sarà inutile riportare un brano di questa prefazione, che sotto molti aspetti espone considerazioni di vivo ed attuale interesse anche per il nostro cinema.

« Essi che vi si trovano dentro (produttori ed artisti) non hanno riconosciuto i requisiti fondamentali del mezzo che cercano di controllare. Attraverso la mancanza di originalità essi hanno fondato un'industria al di fuori di ogni proporzione alla grandezza della Nazione; un'industria che è stata modellata in ogni dettaglio sulle linee del mastodontico film mondiale di Hollywood. I nostri teatri di posa, il personale, gli attori, gli stipendi e l'allestimento scenico, sono di modello americano, e noi abbiamo perfino mandato i nostri direttori di produzione a Hollywood per imparare il mestiere. Noi non ci siamo fermati a ragionare sul fatto che quello che lì è perfettamente conveniente e lavorabile possa essere del tutto inadatto qui. Di conseguenza

ci siamo fissati sulla produzione « in Inghilterra » invece che - sulla produzione « inglese », cioè di quei film che non si potrebbero fare in nessun'altra nazione. E questa è anche una delle ragioni dell'attuale crisi. I cinema d'America non proiettano i nostri film, principalmente perchè essi non offrono niente di originale: essi non sono che scialbe copie di opere americane, mentre se ci fossimo curati di produrre film tipicamente inglesi, la nostra probabilità di successo sul mercato americano sarebbe stata molto più grande. La nostra industria, non avendo riconosciuto che c'è una sostanziale differenza fra film inglesi e film fatti in Inghilterra, ha naturalmente considerato l'America come una nazione che non vede di buon occhio la nostra produzione; ma io sono convinto che la colpa è nostra, e che se si cominciasse a creare un'industria nazionale su basi logiche, ignorando le stravaganti tradizioni del passato, cercando di produrre film capaci di rivelare la nostra nazione, come molti film americani rivelano l'America, il successo sarebbe sicuro. Così mentre la produzione a soggetto ha ottenuto fin'ora scarsi successi, la produzione documentaria è salita ad altezze non raggiunte da nessun altro paese. I nostri documentaristi hanno creato film che infatti veramente rappresentano la nazione; ed io dico che si farebbe bene a dare maggior impulso al documentario ed a promuovere una utilissima collaborazione fra questo e la produzione a soggetto, così che in risultato veramente si possa raggiungere il film nostro, divertente e toccante, quanto il film di stabilimento che può essere prodotto a Parigi, Roma o qualunque altra capitale..... Il grande film deve esprimere lo spirito del suo paese d'origine, e deve essere grande non solo nei mezzi ma anche nella concezione. Per creare una tale produzione l'opera del professionista e quella del cinedilettante sono interdipendenti. Il secondo sperimentando ed usando col miglior vantaggio della sua libertà; il primo avvicinando la produzione sempre più alle nuove strade indicate dai cineamatori, uomini che, in un prossimo futuro, dovranno portare il cinema inglese ad una crescente prosperità ».

Dopo una tale prefazione, impostata su tali concetti, la prima parte del volume porta il sottotitolo: « la produzione del film semplificata dall'A alla Z, divisa in dieci capitoli, e scritta in modo da costituire un corso completo, in cui la tecnica è ridotta al minimo ».

Il metodo didattico del Buchanan è originale. Considerando i suoi lettori come alunni di una scuola elementare di cinema, egli afferma anzitutto che *il cinema è movimento*, e che il movimento si può creare nel film in 4 modi: 1° movimento delle persone e delle cose; 2° il movimento di macchina; 3° i detti movimenti combinati; 4° il movimento creato dal taglio e dal montaggio. Una breve analisi di questi movimenti dimostra che quello generato dal taglio e montaggio è di gran lunga il più cinematografico ed il più importante. Qualche esempio pratico elementare porta infine alla conclusione che *gli oggetti inanimati possono, attraverso un montaggio ingegnoso, acquisire un movimento artificiale; e che un film compone un racconto collegando pezzi che presi a sè non avrebbero alcun significato*. L'A. suggerisce quindi ai suoi « alunni » un esercizio interessante: fare un elenco di oggetti eterogenei e di persone che si muovono eseguendo azioni qualsiasi, ed ingegnarsi

di disporre sulla carta tali oggetti e tali azioni in un ordine tale che il loro susseguirsi acquisti una logica ed un significato. Il che potrà sviluppare nell'alunno il « senso del racconto ». Il primo passo alla realizzazione si compie quando da una *idea* si passa al *treatment* che costituisce grossolanamente la distribuzione nel film, del materiale narrativo. Questo materiale deve essere distribuito nel treatment secondo uno schema che tenga desto l'interesse del futuro spettatore. Non vanno specificati nel treatment nè il dialogo nè le eventuali didascalie, ma solo l'azione — ciò che accade — senza indicazioni tecniche. Solo quando si ha un buon treatment, in cui il fatto è ben raccontato e l'interesse drammatico sia in giusta progressione, si può passare alla sceneggiatura, che contiene ogni dettaglio tecnico necessario alla ripresa.

Con espressione efficace l'A. dice che *la sceneggiatura è un catalogo dei pezzi di montaggio, numerati secondo l'ordine in cui appariranno a film ultimato.* I pezzi vanno raggruppati in scene, che a loro volta acquisteranno un diverso ordine di realizzazione in dipendenza del piano di lavorazione. Incidentalmente l'A. annota l'impossibilità per l'attore di cinema di recitare con continuità come avviene invece in teatro, e l'inopportunità che lo sceneggiatore si lasci trascinare a concepire immagini « pittoricamente » belle.

I termini più frequentemente adoperati nelle sceneggiature inglesi sono: *Cut* (taglio, stacco); *Fade in* e *Fade out* (diaframma in apertura e chiusura); *Dissolve* o *Mix.* (dissolvenza incrociata); *L. S.* o *Long shot* (campolungo); *M. S.* o *Medium shot* (M. C. L. o M. P. P.); *C. U.* o *Close up* (P. P.) (qualche volta si usano anche le denominazioni seguenti: *S. C. U.* o *Semi Close up*: M. P. P. o anche *T. S.* o *Two Shot*: inquadratura a due; N. S. *Near Shot* o campo vicino: F. I.; *S. L. S.* o *Semi Long Shot*: M. C. L.; M. S. e *C. M. S.*: *Medium Shot* e *Close Medium Shot*: M. P. P.; *S. P.* o *Split Picture*: dettaglio; *B. C. U.* o *Big Close up*: P. P. P. - *N. d. R.*).

Segue un esempio pratico di treatment e di sceneggiatura. Un capitoletto sulla « camera » offre materia ad un parallelismo (che già ritrovammo in Béla Balàzs) fra obbiettivo ed occhio umano, e si concreta praticamente in un certo numero di considerazioni e di consigli pratici, come quello di non girare senza una sceneggiatura precisa, di non far durare i primi piani più di qualche secondo (« Four feet, as a general rule ») di non far panoramiche, per l'impossibilità di inserirvi al montaggio pezzi ad inquadratura fissa, di non lasciarsi tentare da angolazioni inconsuete o stravaganti, che sarebbe poi difficile raccordare. Ora gli « alunni » del Buchanan ne sanno abbastanza per addentrarsi nei misteri della terminologia tecnica, e della lavorazione in teatro: comandi, ciak (*clap*) doppia pellicola (muta-sonora), illuminazione, ecc.

Il personaggio più importante nella ripresa è certamente il regista, ma vanno distinti a questo proposito i registi-artigiani (« manufacturers ») dai registi-artisti (« creators »): quelli cioè che si limitano nell'orbita della collaborazione industriale a realizzare il buon prodotto della tecnica, da quelli che imprimono in ogni settore artistico della lavorazione del film, il segno della loro personalità. Questi ultimi possono ancora suddividersi in due categorie: quelli che hanno attitudine al racconto di vicende umane, e quelli che invece sanno far parlare gli oggetti inanimati. Ma è essenziale che il regista abbia

sempre una personalità più forte di ogni altra che partecipi alla nascita del film; una personalità che sappia dominare, influenzare, incoraggiare gli altri. Ove non si verifichi questo caso, l'artista di maggior personalità vorrà « dirigere il direttore », e ne verrà fuori un caos. Tuttavia anche un buon regista, dotato di forte personalità, può accettare dai suoi artisti suggerimenti che egli riconosca buoni, e visti da angoli che egli avrebbe potuto trascurare. Si può constatare facilmente come questa esposizione dettata da una lunga pratica di teatro di posa, si accordi perfettamente nei limiti di ciò che noi in Italia intendiamo per cinema collaborazionista. Il regista ha naturalmente un certo margine di libertà nei riguardi della sceneggiatura, ed è facile che un buon dettaglio non previsto venga deciso ed inserito in sede di ripresa. Ma ciò è possibile solo quando si lavori con tranquillità ad un film preparato e preventivato minuziosamente. All'infuori di questo caso si invade il campo dell'improvvisazione, dannosa ed inconcludente in cinema come in ogni altra forma di arte-industria, sia nei riguardi dell'estetica come in quelli dell'organizzazione. Secondo l'A. sarebbe tuttavia questa possibilità di includere inquadrature accidentali (ed in questo non consentiamo interamente) il segno che distingue il regista creatore dall'artigiano. Il regista dovrebbe essere in definitiva l'invisibile protagonista del film, che egli dovrebbe preparare dalla prima idea al montaggio. Un breve capitolo porta a questo punto il lettore a contatto con la lavorazione, presentando un brano di sceneggiatura, analizzato in previsione della ripresa, del ritmo e del montaggio. L'esposizione contiene naturalmente tutti quei consigli pratici che possono portare ad una buona riuscita del lavoro. Avendo imparato a scrivere una sceneggiatura ed a trasformarla in film, il « corso di cinematografia » può intendersi esaurito per una buona metà. Prima di procedere al taglio ed al montaggio è però necessario fermare ancora l'attenzione su alcune questioni di vitale importanza. Anzitutto vanno stampate *tutte* le riprese, essendo praticamente impossibile giudicare dal solo negativo quali siano le inquadrature migliori. Quando poi giungono le prime stampe positive, è consigliabile che il regista se le passi in proiezione da solo, per evitare pareri, influenze, ed inutili discussioni. Successivamente il regista sceglierà mentalmente le riprese da montare, imprimendosi bene i particolari di ogni inquadratura. E qui comincia il lavoro pratico del montaggio: regoli di legno con spille e panieri per raccogliere i pezzi di pellicola, classificati per campi, per successione cronologica ecc. Personalmente l'A. distigue ancora ed utilmente, nella pratica del montaggio le inquadrature per montaggio ideologico (mental cutting) da quelle per continuità di tempo e di spazio (physical cutting), ma riconosce che pochi registi adottano questo sistema. Lo studio del montaggio e dei raccordi va tuttavia completato prima di procedere al taglio, per la difficoltà della mente a visualizzare i risultati anche nel caso di una semplice sostituzione di inquadratura. Naturalmente il montaggio stesso non va considerato come la materiale incollatura dei pezzi, ma come proseguimento di quel processo creativo già iniziato in sede di sceneggiatura, per cui si costruisce artisticamente un racconto mediante la successione di pezzi che presi a sè non avrebbero alcun significato. *Un taglio perfetto sarà ottenuto quando nessuno spettatore avver-*

tirà in proiezione il passaggio degli attacchi delle inquadrature. Una sequenza può essere composta di trenta inquadrature, ma il montaggio sarà corretto quando lo spettatore avrà ricevuto l'impressione che una sola ne sia passata sullo schermo. Altra cosa importante da ricordare, è che quanto *più sono grandi le figure* (es. P. P.) *tanto più breve può essere l'inquadratura,* data la prontezza con cui lo spettatore può portare la sua attenzione sull'oggetto più importante del quadro. Il raccordo artistico fra le varie inquadrature, viene naturalmente ottenuto seguendo i noti principi di analogia, contrasto ecc. Col montaggio ha termine il processo creativo del film ed a questo punto il Buchanan discute la possibilità di compenetrazione del film a soggetto e del documentario; dopo di che un capitolo sui costi ed un riassunto delle varie nozioni apprese concludono la prima parte del volume. Come si vede, per la semplicità della teoria dettata sopratutto dal buon senso e dalle necessità logiche e pratiche della lavorazione cinematografica, e per l'esperienza dell'A., questo libro può riuscire prezioso per il cinedilettante, utile all'organizzatore che non debba approfondirsi nei misteri della difficile e complicata tecnica della ripresa, gradito a quanti amano il cinema, ed al cinema intendono guardare con una certa consapevolezza del mezzo espressivo. La seconda parte del volume, che porta per sottotitolo « i nominati principi di composizione del film verranno ora applicati alla produzione di un certo numero di soggetti documentari di accessibile natura », è forse meno interessante della prima perchè si riduce ad una somma di considerazioni e di consigli particolarmente dedicati ai documentaristi per la ripresa in villaggi, città, all'estero, in un ospedale ecc. ecc. Non mancano però di tanto in tanto osservazioni dall'apparenza ingenua, ma certamente fondamentali. Così l'*A.* dice che è essenziale la ricerca di punti di vista nuovi (« lasciate quelli noti agli artisti da cartolina illustrata! »), allo stesso modo come è essenziale nella produzione industriale la scoperta di nuovi attori. Così è anche essenziale nel documentario, saper esporre il proprio modo di vedere le cose, partendo dallo studio della località da riprendere, e dalla preparazione di un buon treatment. I « dettagli » aiutano grandemente l'espressione a creare l'« atmosfera » del luogo. Inoltre il più forte contributo alla trasfigurazione artistica è indubbiamente offerta al regista dalla possibilità di ingrandire sullo schermo in P. P. oggetti che nella vita sfuggirebbero all'osservazione comune. Ma la cosa veramente essenziale è che il regista abbia realmente la facoltà di « vedere cinematograficamente »; facoltà che è certo superiore ad ogni possibilità tecnica offerta dal taglio, dall'inquadratura e dallo stesso montaggio. L'A. afferma che nella produzione documentaria gli elementi vitali in ordine di importanza decrescente sono: il soggetto; la regia, il montaggio; la fotografia; la sceneggiatura. E noi possiamo aggiungere che in pratica la scala (in cui va inserita la recitazione subito dopo la regia) dà una misura dei valori del film ancora abbastanza veritiera anche per la produzione industriale, quando si scambino di posto i termini sceneggiatura e montaggio. Non seguiremo il Buchanan nei numerosi esempi di ripresa documentaria, certamente utilissimi al cineamatore, perchè presentati con singolare ricchezza di utili consigli dettati da un'innegabile esperienza; ma non facilmente analizzabili in sede di di-

scussione teorica. *La realtà* — egli conclude — *è sullo schermo più forte di ogni invenzione*. E noi facciamo nostra questa proposizione, auspicando che anche in Italia la nostra luminosa realtà si faccia finalmente strada sullo schermo, non solo come « sfondo », ma sopratutto come « spirito », nei nostri soggetti, nei nostri tecnici, nei nostri artisti, ripetendo infine ancora una volta, che in cinema, in senso figurato come in senso proprio: *l'azione parla più forte di ogni parola*.

R. M.

I Film

URAGANO
(HURRICANE)

Origine: America - *Casa di produzione*: United Artists - *Produttore*: Samuel Goldwyn - *Regista*: John Ford - *Direttore di produzione*: Day Richard - *Soggetto*: di Charles Nordhoff, James Hall - *Sceneggiatura*: Oliver Garrett - *Interpreti*: John Hall, Dorothy Lamour, Aubrey Smith, Mary Astor - *Aiuto Regista*: Alex Golitzen - *Operatore*: Bert Glennon - *Fonico* Jack Noyes - *Musica e direzione musicale*: Alfred Newman - *Scenografo*: Nichols Dudley - *Costumi*: Omar Kiam - *Montaggio*: Lloyd Nosler - *Metraggio*: 2.900 - *Casa di doppiato e sistema di registrazione per la versione italiana*: Itala Acustica - *Direttore degli effetti scenici e trucchi*: James Basevi - *Distribuzione per l'Italia*: Artisti Associati.

Fra i vari documentari che stieno a dimostrare che cosa possano al giorno d'oggi in America le tecniche e le pratiche di macchina, questo *Uragano* è fra i più spettacolosi. La sorta di maremoto tremendo che avviene dentro uno studio di pochi metri; una tal funesta apocalisse momentanea che si rovescia dentro una camera ovattata; una cosifatta tregenda che trae motivi di perdizione dentro esigui modelli in uso nelle anticamere delle mostre nazionali e internazionali, mettono a pensare seriamente, non certo dai superficiali cronisti in vena di tranquillità onorata, che il mondo, il mondo tutto, così come è stato costruito da Dio, debba essere una prova e una prova soltanto di un mondo avvenire non ancora creato nè costruito per uno scopo essenziale. *Parturiunt montes et nascitur ridiculus mus;* e non vuol dire se, nel caso occorso alla cinematografia americana di trionfi e di sventure non avvertite, il topo possa essere fatto di carne ed ossa, il temporale di poche goccie e le navi ridotte a scrupolo di legni e di stracci.

La trama è semplicissima e comune; scopo, la legge coloniale, diciamo, anche questa bruta, rettorica e liberale; quella legge siffatta che non compendia nelle sue regole gli uomini, ma altre leggi osserva piuttosto e altri canoni ineccepibili e incontrovertibili. In questa sorta di legge inventata di sana pianta incorre un colono di qualche isola sperduta nell'Atlantico e lo esempio sembra trovato e cercato col lumicino, se l'esempio s'attaglia a meraviglia a tutti gli uomini più o meno nati sotto il cielo naturale. Il colono, che ha sposato un'indigena, capitato per caso in certa spelonca fumosa e incartapecorita, ribalta a terra un personaggio importante di quei luoghi ed è messo in galera. Galera come la si può immaginare da uomini vissuti in città fra industrie e commerci soliti: quella feroce galera sta nel mezzo del mare, tutta esiliata da acque, in un biancore di morte, piatta come la si vede e intravista spesso per fondale solo: in un catino d'acqua il modello nè più nè meno e la poesia la sovverte al punto da far credere ella sia vera, tremenda e solitaria fra tutte le galere della specie invidiabile. Ora il colono, che comincia con l'avere di pena otto mesi, cerca di fuggire e raddoppia la pena, e, sempre cercando di fuggire ogni giorno un po', si guadagna almeno dieci anni col rincaro della segregazione cellulare.

Il suo modo di fuggire diventa un vizio fisico persino, e tanto più getta in basso il colono, tanto più raddoppia in efficienza e in vigore assoluti: il colono vive là dentro, nella spelonca giudiziaria per fuggire e non per altro, tanto che una volta fuggito, sarebbe tentato di tornarvi se non accadesse il maremoto. Il maremoto è tanto aspettato non soltanto dagli spettatori ma anche dalle maestranze americane. Come accade sempre in film americani, anche stavolta il problema essenziale, appena estroso e poi fallito in trame comuni, è una prova esso stesso di tutte leggi misteriose che non si sa ancora, almeno in America, dove possano portare. La condizione stessa della trama e dei personaggi e degli ambienti è la prova massima oltre la quale non è dato sapere che cosa vi sia e dove conduca; prova umana il colono che non sa dove evadere mai, prova la moglie per caso, prova il giudice inflessibile il quale fa mestiere di legge e mostra esso stesso la piega degli eventi segreti, prova la moglie del giudice tutta pervasa di bontà paurosa, prova infine il missionario che cerca di far opera meritoria non per isbrogliare la matassa ma per non dare un colpo nè alla botte nè alla moglie ubbriaca. V'è sempre in siffatte trame, dapprincipio onestissime e essenziali, un gusto strano, che non si riesce ad afferrare subitamente, tanto che gli ambienti dove compare la trama, diciamo commerciale, sembrano messi là per opportunità, senza legamenti nè sostegni di vasta tecnica, così, avulsi quali dal terreno quali dall'aria stessa, di fregio più che di necessità, in visione d'un divertimento che dovrebbe avvenire, secondo noi, dopo lo spettacolo, allora che si ripensa agli avvenimenti e al frutto degli occhi rimasti lungo tempo in ansia. La foresta falsa, tutta d'alberi messi là per là, e foglie appuntate quasi con gli spilli; le scorciatoie spalate o ributtate di fango condito con acqua rovescioni; il mare visto da un confine all'altro; la bicocca dell'osteria provinciale, (perchè come tale appare) tutta soffusa di fumo buttato là dentro con estintori d'incendio; e ancora a non finire, le acque molteplici, spronate via a calci dalle cateratte invisibili, il ribollimento con soffioni, le spume su rocce in miniatura dove quelle premono a furia; l'urlo continuo delle macchine in pressione per dare l'ausilio all'orecchio della sommossa tellurica, della ribellione naturale; i pezzi, i brani, gli scampoli di chiesa e casa e bicocca, buttati giù, nell'acqua, al momento opportuno perchè dieno memoria di fracasso e di terremoto acquoso; gli alberi costruiti appena e, non appena dentro il liquido immane, mostranti la vernice, il taglio e il cucito; il sale, quella grande riserva di sale che appare sulle spiagge rovinate quando il mare torna calmo, così come a volte appare la neve nei film, bambagia turlupinata; e ancora le crepe, i guasti, i rovinii, gli schianti tutti appropriati e messi in opera al momento opportuno, tutte cose son queste che fanno pensare allo sforzo richiesto dall'immaginazione per dare verità all'ambiente cinematografico e all'arte commerciale.

Dopo tanta prova di ordigni e di rivoluzioni sporadiche, ecco che il giudice sarebbe tentato di rispedire il colono nelle patrie feroci galere, se al momento opportuno non riescisse la moglie a commuovere il marito, smuovendolo a fare uno screzio di bontà alla legge inflessibile; sì che può sembrare la galera sia molto simile al mondo tutto, la bontà al delitto, il giudice al barcaiolo, il missionario al bevitore incoerente e incessante.

E l'uragano non avrebbe ragion d'essere con quella trama e con tutte le altre, se improvvisamente i fondali non rassomigliassero alla casa vera, quell'acqua di catino all'acqua del mare, la foglia retrograda alle foglie naturali, il dirupo costruito alle voragini terrestri, quei personaggi agli uomini veri in carne ed ossa; la trama stessa acquista verisimiglianza di vita autentica, se la moglie del colono non fosse bella secondo le consuetudini dei magazzini di bellezza, e il marito, (ovvero il colono) non avesse i capelli incorniciati e prezzolati fra falsi e veri, in una copertura da cranio. Il missionario in quella foresta è vestito pulito e dimesso; la signora veste in abito da sera; il bevitore in smoking; il colono, dopo sette giorni d'alto mare, è ravviato e

pulito come se fosse vissuto durante tutto quel periodo a New York e mangia pesci vivi senza spine e fuma sigarette quasi col bocchino d'oro.

Di importante faccenda in tutto questo spreco di forze e di oggetti, di liquidi e vegetali, di calcari e animali, rimane il fatto che lo spettatore non potrà mai convincersi della verità delle situazioni mostrategli sullo schermo e che certa innocenza calorosa, certo entusiasmo inarrivabile, talune credenze mitiche decadono per sempre in una meditazione sbigottita nel vedersi sbigottire sempre di più, senza ragione. V'è, in tutto questo film, più che in ogni altro, la visione della mano dell'uomo, o meglio la visione segreta della macchina umana, sì che sarebbe stato di più forte soddisfazione vedere i preparativi ambientali del film con i personaggi messi qua e là a caso, col nome scritto in fronte e la voce del suggeritore che rammenti le parole di volta in volta. Fra tutti i documentari veri, autentici, manca ancora nella storia della cinematografia americana la presa di possesso oculare, acustica e sensitiva di un maremoto autentico non con i personaggi ma con gli uomini veri, di carne ed ossa, sconosciuti, tutti ritti i capelli sulla fronte ad uno ad uno.

Gli attori tutti buoni secondo le regole stabilite. Le luci inventavano allora allora i riflettori e le lampade ad arco. Della musica meglio tacere, se venisse fatto di ricordare Wagner in uno di casi simili terribili e ribelli.

LA FINE DELLA SIGNORA CHEYNEY (THE LAST OF MRS. CHEYNEY)

Origine: America - *Casa di produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Regista*: Richard Boleslawski - *Direttore di produzione*: Lawrence Wingarten - *Soggetto*: dal lavoro teatrale « The last of Mrs. Cheyney » di Frederick Lonsdale - *Sceneggiatura*: Leon Gordon, Samson Raphaelson e Monckton Hoffe - *Interpreti*: Joan Crawford, William Powell, Robert Montgomery, Frank Morgan, Jessie Ralph - *Operatore*: George Folsey, A. S. C. - *Fonico*: Douglas Shearer - *Musica*: William Axt - *Scenografo*: Cedric Gibbons - *Costumi*: Adrian - *Montaggio*: Frank Sullivan - *Metraggio*: m. 2.265 - *Casa di doppiato e di distribuzione per l'Italia*: Metro Goldwyn Mayer Film S. A. I.

La Francia va molto peggio in America, che quando la Francia rimane Francia; la Francia in America sembra rassomigliare ad uno di quei fiori del male di baudeleriana memoria capitato sui bicipiti gradassi di un marinaio americano in vezzo di far stravèrie: la Francia si riduce ad un garofano rosso fiorito dal taschino di un americano in giorno di sabato sera alle cinque. Così, attraverso una siffatta trama francese degna del più raffinato scapolo di Parigi, la America sembra far storia o, meglio, imparare a memoria, attraverso gli ultimi libri di testo, brani di storia da ripetere dinanzi ai grandi pubblici internazionali. Un pensiero assillante e gentile, un guasto morale tutto prezioso, un'etichetta proverbiale, uno stampo seducente e libidinoso, una disperazione mancata, un assillo di coscienza, un colpo d'arma da fuoco da una rivoltella in avorio costellata di diamanti, una antichissima lacrima, un secolare grido sembrano nelle mani, negli occhi, negli atteggiamenti e nei menti degli americani come tanti giochi in un salone nel quale sien stati invitati da un paziente padrone di casa.

Tutti sapranno che la commedia francese *La fine della signora Cheney* è l'ultimo sforzo di teatro romantico intrapreso per far piacere a Becque; è una leccornia amorale, è un topazio incastonato nell'anello francese, allora che si voglia dimostrare, turlupinando la filosofia di Nietsche, che una donna può tutto e una volta, non si sa quando, un qualche sfizzio, anche da galera può prenderselo, guastando magari i fatti persino di coloro ai quali dovrebbe risarcimenti o perdoni da richiedere a mani giunte. Ed ecco questa commedia francese, che avrebbe dovuto avere un Lionel Barrimore ad esempio quale primo attore e un Greta Garbo quale prima attrice, non desiderando cadere nei soliti film gialli uso Charlie Chan, ha deciso l'America di trovare una via di mezzo: nè l'uno nè l'altro, ed ha obbligato a costo della vita tre attori diffe-

renti per teorie artistiche e per memorie cinematografiche, a tutt'altro fatti insomma, di buttarsi nella specie francese, in punta di piedi, con mezzo cappello in testa, con una coda soltanto di cane fra due dita della mano destra seminguantata. Dovevano fare, questi tre attori, prova di forza e di coraggio per il buon nome della cinematografia americana, ed eccoli tutti e tre, William Powell, Joan Crawford e Bob Montgomery.

Si può tralasciare due attori di grido, stavolta, per parlare della grande attrice americana Joan Crawford, centro e fine della commedia francese? Tutti dovrebbero sapere che la Crawford è grande, attraverso le altre doti da cui dipende, perchè possiede un volto falso, tutto pergamena e niente carne, due paia di denti inframezzati da altri che Iddio non volle darle e sopratutto è grande perchè è la consorte di Franchot Tone, il « miserabile ragazzo preda delle donne mature e tenuto in piedi dalla collera soave di esser venuto al mondo ». Se la Greta Garbo è la meraviglia d'altri tempi e, mettiamo, la Bette Davis la meraviglia di questa epoca moderna, la Joan Crawford è la meraviglia delle età di mezzo e come del resto nella sua vita cinematografica, è anche interprete delle età di mezzo cinematografiche che vogliamo chiamare morali, intime, filosofiche. Nè qua nè là, nè sopra nè sotto, ma forse nel mezzo. Di tutto un po' e nulla. Ed è lei stessa, quale attrice cinematografica, la modella della donna stravagante, nè perduta nè in sommo onore, se sarebbe capace di uccidere se ne avesse voglia o di rubare se il furto non fosse punito dalle leggi galanti perfino delle patrie d'adozione; sommessa, indecisa, vagabonda fra mari e fra colline di acque profumate e di sassi dolcissimi, non appena ha trovato l'uomo che le si attaglia, è capace di morire per pochi secondi per lui e una volta desta, di comprare il cosmetico della vita.

È la stella insomma di primo ordine la quale aspetta due lunghi tempi cinematografici per sposare o per far spuntare dalle sue labbra diamantine e strette, aperte per mangiare di nascosto, l'aria del respiro finale o il rumore di un bacio acerbo. Nè civiltà dura nè antichità folle, ma è la stella che vive fra il lusco e il brusco, aspettando qualcosa che non accade mai; quando ride sembra che pianga ad occhi asciutti, quando grida sembra che canti, quando si getta sul divano sembra che voglia mettersi in mostra non per alto trono ma per qualche metro da terra. Ha paura, lei, forse, di mostrarsi quella che è, ovvero un tremendo manichino non di vestiti alla moda ma di consuetudini morali ormai stantie e infide; e per mascherare questa sua forse verità, cerca sempre parti che non la facciano figurare troppo e non decidano mai di lei. Così sempre in tutti i film che ella ha piegato alle voglie altrui; eccezion fatta forse del primo *Pioggia* in cui ebbe a rivelarsi grandissima attrice di postriboli marini. Anche in *Pioggia,* film americano, non francese, la Crawford fu molto diversa da come è oggi e da come sarà domani; democratica allora, buttata nel fango chissà mai per quale ragione, in attesa dell'uomo che la salvasse o le facesse mutar vita, sempre assonnata seppur ad occhi aperti e flessibile seppur quasi morta di gambe arcuate, si soddisfaceva forse rimanendo per molti istanti appoggiata sugli stipiti d'una porta o agli angoli d'un angiporto mentre sembrava mirare la pioggia eterna in quelle regioni peggiori, una pioggia incondizionata e fortissima seppur minima che sembrava cadere proprio per lei, per gli altri soltanto a titolo di spettacolo. Allora, ovvero in quel film importante per molti riguardi, anche allora le si era messo alleato per repulsione certo pastore protestante, avvinazzato di sue teorie anglicane, inflessibile al punto da volerla trarre a salvamento; e, non potendo riescirvi, s'era ridotto ad ammazzarsi per lei, in segreto, in modo che la pioggia riescisse a trarre vantaggio, almeno per la sua caduta tremenda, da un simile avvenimento. Ma la Crawford nulla; dopo la uccisione del pastore e la dipartita dell'uomo del cuore, ecco lei, una volta appena messa a modo di donna casalinga, si tramuta ovvero torna quella che era, nell'avvento del nulla, per il quale l'aveva fatta nascere il destino, donna dipinta e procace, ubbriaca nemmen troppo e

nemmen troppo prostituta, una prostituta sui generis, tutta per sè, ecco e pochissimo per gli altri, quasi che, in virtù di qualche originalità speciale, ella, la diva appena accennata allora, potesse essere prostituita a nessuno e nemmeno a sè stessa; prostituta senza occasioni e senza destini più. *La fine della signora Cheney* è della stessa fattura, attagliata, sembrava alla costituzione artistica della Crawford. Stavolta la prostituzione ridotta a sogno o a puro sogno, vediamo un po', dà il caso ad una sorta di ribellione giocata senza destino: ovvero la signora Cheney si diletta a fare la ruberia grande e splendida, in segreto, aspettando il momento di divenire signora e mettere una pietra a quell'occasione involontaria. Gli è che la «signora» avrebbe dovuto scegliere, per dar nel vivo della questione, scegliere o la Francia o l'America, o la raffinatezza o il vigore fisico, la debolezza o la forza, la galanteria disperata o la realtà cupa, la vanità anche nel disastro come, al contrario, la serietà anche nel gioco. La Crawford non ha scelto nè l'una patria nè l'altra; se ne è creata una propria che rassomigliava forse al mondo intero, se questo mondo non fosse stato patria di nessuna prima di lei. Ed ha talmente sbagliato l'indirizzo, il ruolo, l'etica del personaggio, da sembrare lei, attrice, diva di altri film capitata per caso a fare la comparsa importantissima nella commedia stipendiata. La Crawford rassomiglia, nella parte della signora Cheney, ad una comparsa prima attrice con tutte le tirate, le filastrocche, le scene madri e i visi solitari e sconvolti che hanno per uso e consumo soltanto le attrici prime di ruolo. Tanto sbagliata, lei, quale diva e quale personaggio d'una commedia francese, da far dubitare di tutto il suo mestiere passato e del suo futuro, per questa colpa grave che nessuno forse riuscirà a perdonarle più. Non s'era visto mai, facendo caso ai dettami dell'arte cinematografica americana, un'attrice sbagliata che continua a sbagliare durante duemila e più metri di pellicola impressa, la sua parte e la parte degli altri da cima a fondo. Il viso solito, il solito viso espresso in altri film quali ad esempio *Io vivo la mia vita*, o *Amore in corsa* o *Cuori incatenati*, o *Grand hotel*, dove, come la Joung, come la Loy, come la Macdonald, come quasi tutte, ha un solo volto, perdura durante tutto il film in questione, sempre, con reiterata piega amara della bocca, occhi equivoci e cinesi, mani e piedi comuni tanto nel passeggio quanto nell'avvenimento strano o nel disastro, sia che faccia la paziente sia che la fosennata, sia la signora, sia la perduta, sia l'innamorata, sia l'astemia di idillii, sia la donna pronta a rubare quanto la donna pronta a fare un figlio; sempre la stessa, sempre, quasi per un giro vizioso, per un raffermo di energia, per una monotonia esiziale di un temperamento nervoso. Il vero primo attore del film *La fine della signora Cheney* sarebbe stato un medico e nemmeno un medico di pazzi. Il non sapere che cosa fare le ha murato il viso, le ha ottuso le orecchie, le ha conficcato stoppacci negli occhi, stoppacci liquidi a somiglianza di occhi, le ha frenato le gambe che camminano per un tic nervoso, gli occhi che vedono per caso, le orecchie che sentono per equivoco, le mani che si muovono per pretesto. I vestiti che lei indossa non erano fatti per lei. È entrata per disavventura nella stanza da letto, ospite non beneaccetta. È entrata nel giardino del conciliabolo perchè sta fra due secondini, nel caso, Powell e Montgomery. Nei primi piani a lei convenuti mostra un viso siffatto, una copertura di scheletro, una fisonomia tali di sovrastruttura e ripiego, che sembra non sappia perchè la ritraggano in quella guisa, altri mormorandole consigli che non fanno al caso suo. E quando rimane con l'uomo del cuore, dinanzi ad un fondale di foglie, di tronchi e di vanità vegetali, e gli parla e dovrebbe raccontargli cose necessarie, ecco lei, la grande attrice, la stella del cinema, parla con una bocca non sua e guarda Montgomery quasi questi non ci fosse dinanzi a lei, me le fosse semmai dietro le spalle in agguato.

La Crawford nel film *La fine della signora Cheney* è una parodia sbagliata di sosia sbagliato; la Crawford nel film *La fine della signora Cheney* è una di quelle stature che rassomiglianti alla statura della prima at-

trice, vanno avanti sullo schermo quando l'altra non c'è. La Crawford nel film non c'era; era un ripiego di statura rassomigliante per caso alla statura della attrice di *Pioggia*.

« Bene tutti gli altri. Le luci discrete. Borghesi gli ambienti. La musica per l'occasione »: mai furono tanto precise per questo film tutte le critiche cinematografiche che da tempo vanno stampandosi in Italia; critiche di tale misura sembrano fatte apposta per *La fine della signora Cheney*, tutte assieme e tutte comprese, nessuna esclusa.

LA GRANDE CITTA'
(BIG CITY)

Origine: America - *Casa di produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Regista*: Frank Borzage - *Direttore di produzione*: Norman Krasna - *Soggetto*: da un racconto originale di Norman Krasna - *Sceneggiatura*: Dore Schary e Hugo Butler - *Interpreti*: Luise Rainer, Spencer Tracy, Charley Grapewin, Janet Beecher, Eddie Quillan, Victor Varconi - *Operatore*: Joseph Ruttenberg - *Fonico*: Douglas Shearer - *Musica*: William Axt - *Scenografo*: Cedric Gibbons - *Costumi*: Dolly Tree - *Montaggio*: Frederick Y. Smith - *Metraggio*: m. 2230 - *Casa di doppiato e distribuzione per l'Italia*: Metro Goldwyn Mayer Films S. A. I.

Non s'era mai visto un film dove fossero uniti in bell'accordo tanti rebus, uno dietro l'altro, senza che si riesca a toglier respiro alcuno. Dobbiamo dunque elencare alla meno peggio tutti i rebus, così come ci tornano in mente, visto che d'arte non è il caso di trattare; e, come sembra, nemmeno di commercio.

Perchè sia grande città un luogo per il solo fatto che vi accadano dissidi maneschi fra due ditte proprietarie di taxi pubblici. Perchè il procuratore generale è tanto affezionato a Luisa Rainer, da convincere il giudice a espellere dal territorio americano la suddetta piuttosto che buttarla in carcere. Perchè i famosi e ormai vecchi pugili americani prendono le difese di Spencer Tracy al momento giusto, allora che la moglie sta per edificare un figlio dentro un carrozzone di Croce Rossa Americana. Perchè pensare che sia possibile che i due proprietari di una delle ditte sien capaci di adoperare la morte, l'incendio o le espulsioni per il semplice fatto che l'altra ditta in tenzone abbia rivalsa di denaro sui registri di partita doppia. Perchè Luisa Rainer è doppia con l'erre francese, con un erre così « fasullo » da aspettarsi da un momento all'altro un'uscita in gergo romanesco. Perchè i sindaci di città grandi debbano essere così eleganti e così galantemente rugosi in viso. Perchè le profughe rintanate nella terza classe della nave debbano essere quasi tutte grasse, con tinta triviale, con aspetto incerto e la Rainer soltanto angelica, disperata e paziente, ad occhi semichiusi. Come è mai possibile che una moglie di autista, e di quella fatta, si commuova al punto, ascoltando i rimpianti di una moglie di altro autista da scendere dalla sua tana e costituirsi senz'altro al sindaco della città grande, (non si direbbe al Governatore di Roma S. E. ecc.).

La ragione per la quale si possa credere sul serio che vecchi pugilatori dal pugno proibito vogliano mettersi in competizione con borghesi mai pugilatori e mai mestieranti di pugni; dando e perchè segno di vigliaccheria e di poco spirito agonistico. Come è mai possibile che un « miserabile figlio di autista » possa ascoltare sin dalle fasce il sopruso sonoro per il quale gli sono affibbiati moltissimi nomi astronomici proprio come un figlio di principe di sangue blu eterno.

E da ultimo, per finire, perchè si è sciupata Luisa Rainer per una parte simile e Spencer Tracy per un'altra simile parte senza qualifica. E un tale film ha quale regista un uomo che risponde al nome di Frank Borzage. Patinata al cromo la fotografia del Ruttemberg. Ottima la scenografia di Gibbons.

Delle musiche è meglio tacere.

Ma non sarebbe giusto non riportare a modo di esempio — uno per tutti, che sono quotidiani e moltissimi — il programma stampato dalle cure di un cinematografo cittadino di grandi prime alla sera verso le ore 10 e mezzo. Eccolo per intero, che, per fortuna, ha la brevità: titolo *L'anima della metropoli*.

« È questo il primo film che scolpisce con realismo impressionante l'anima proteiforme e tumultuosa della metropoli americana dal bassofondo al grattacielo. In questo scenario denso di atmosfera, due amanti innamorati lottano coraggiosamente per difendere il loro diritto alla vita e all'amore ». E così sia.

TOVARICH
(TONIGHT IS OUR NIGHT)

Origine: America - *Casa di produzione*: Warner Bros - *Regista*: Anatole Litvak - *Direttore di produzione*: Anatole Litvak - *Soggetto*: Jaques Deval - *Interpreti*: Charles Boyer, Claudette Colbert, Basil Rathbone, Anita Louise, Melville Cooper - *Casa di doppiato*: Fono Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Direttore per la versione italiana*: Nicola-Fausto Neroni - *Distribuzione per l'Italia*: Warner Bros.

Una nuova applauditissima commedia francese messa in scena ad opera degli americani e con frutto molto simile a quello ricavato da *La fine della signora Cheney*. C'è da dire soltanto trattandosi stavolta di attrici serie quale Claudette Colbert e di attori con un viso solo, sempre fermo e stagionato qual'è quello del signor Boyer, fissato senza chiodi sotto i capelli gentili c'è da dire soltanto ciò che per mille volte abbiamo avuto caso di dire; che cioè è segno di nessuna arte, di nessuna onestà e di nessun buon gusto far la parte di mattadori cinematografici e nel senso di morale rivoluzionaria e nel senso di parti invertite o sbagliate addirittura. Tutti sanno che Charles Boyer è un attore mancato capace di una sola fisonomia e che Claudette Colbert è attrice soltanto per il possedimento di un paio di gambe rette, grezze, flessibili e degne di ogni encomio dai commissari dei premi di bellezza americana: mutandine appena accennate e braccio in alto nella veduta enorme di nessunissimo pelo esautorato alla meglio dalla conca delle ascelle. (Usata con sapienza, la Colbert non sarebbe divenuta un *mannequin* assoluto). Ma vien fatto di credere dalla rarissima gente che si intenda e d'arte e di politica, come non si tratti nemmeno di partigianeria, ma semmai di cattivo gusto (tanto apprezzato dalle folle semioscure in platea), trattare la materia delle varie trame con tanto gretto senso di commercio e con tanta e proprio tanta disonestà di intenti artistici. Noi non riusciamo a comprendere le ragioni che hanno suaso gli americani a mettere sullo schermo la commediola insipida, stupida e realistica per fotografia casuale; dunque, doppia fotografia e piatte tutte e due, il disonore va tutto al cinematografo americano. Teatro messo in scena e ripreso dalla macchina cinematografica; doppio teatro, sia quello del palcoscenico sia quello rifatto negli studi. (Non so che cosa ci sarebbe da pensare se improvvisamente un tale qualunque, mettiamo un poeta di strapazzo ma con qualche sale in zucca, fosse preso dall'uzzolo di rifotografare quel cinematografo di già fotografato per usanza di teatro). Chi faceva e pagava le feste di tutta l'occasione fotografata era un grande attore, solito a comparire in particine di parer contrario, Rathbone, preso nella commediola francese dapprima e adesso americana per la parte del « compagno comunista »; l'unico comunista gentile, acerbo e duro fra tanti patentati borghesi principi dello Zar e della Russia madre, caduti in rovina e capaci anche di cadere più in basso allora che debbono spolverare un credenzone o raccattare un filo sfuggito alla vesta di qualche principessa francese. Tra Francia, Russia e America non si riesce a cavare le gambe da una tal proiezione: Charles Boyer e Claudette Colbert non facevano che dire equivoci, barzellette ridicole, controsensi sfacciati, e l'una sputava nel bicchiere d'acqua del comunista vestito in frac (date le usanze) e l'altro ribatteva contro la salvezza della patria adesso comunista per la antica salvezza della sua patria zarista e imperiale tali frasi di cattivo gusto, così sboccate similitudini, cotanti rabuffi di brutta marca, che ribadiva sempre di più il nostro concetto artistico doversi andare coi piedi di piombo allora che si tratti di mattere in scena problemi politici anche dilettevoli e magari facilissimi a tutti i gusti; che se ne ottiene l'effetto contrario quasi sempre quando gli argomenti anco dilettevoli sono

portati avanti da mani barocche. Dati i termini, il Rathsbone era un signore patentato coi fiocchi, e quei due attori, l'uno maschio e l'altra femmina, risultavano due facchini di porto moscovita, capitati per caso col sangue nella Russia Zarista. Di tanti equivoci è capace l'arte politica, quando cade nei cosidetti commerci teatrali o cinematografici. Se fosse stato il caso di chieder agli spettatori, a tutti, a coloro capaci di idee proprie, a chi avessero voluto rassomigliare per un momento nella vita, tutti avrebbero risposto di voler rassomigliare a quel Rathsbone pudico, severo e tremendo nella sua immobilità, piuttosto che ad una serva seppur di sangue principale e ad un facchino seppur cugino per tramiti segreti con lo Zar di tutte le Russie riunite e adesso disunite.

E non si trattava davvero di rendere per scopi artistici la baroccheria mondana della borghesia francese del dopoguerra; no, chè anzi il regista si dilettava di metter in luce, con vampe e torce e colpi di fulmine cinematografico le due creature umiliate in Francia dal destino avverso e proiettava luci nere, se fosse stato possibile, ghirlande mortuarie, casse e feretri di lampadine elettriche contro il « compagno » ridicolo stavolta quanto le due creature per trama di teatro e per impostazione di cinematografo. L'affare dei miliardi dello Zar poi e dell'imperiale Boyer, intesse, porta avanti, colora, ansima, corrode e dilapida sempre tutta l'aspettazione di ogni spettatore. con un senso, che chiamerei ebraico, dell'arte: tutto si muove e avanza, magari all'incontrario, a ragione di una tale somma, detta da tutti favolosa, senza riflettere nemmeno per un istante, diletto a parte stavolta, che il comunista ottiene ciò che vuole proprio da uno di coloro ritenuto nemico implacabile e dunque la vittoria è tutta del comunista. Con le trovatine dialettiche non si spiega nulla nè si realizza. E se d'altra parte un comunista ha di necessità il denaro d'un borghese magari principesco, lo stesso comunista si dimostra borghese quanto l'altro, se non di più. Di questo passo ci sarebbe facile dimostrare, che un bel finale sarebbe quello quando il comunista desse la mano al principe borghese e questi, seppur sbraitando parole triviali, abbracciasse il nemico suo, dei suoi padri e degli antenati suoi. Dinanzi a tale meraviglia stile 1900 due attori quali Boyer e Colbert scomparirebbero per la pace di tutti. Invece il presupposto del divertimento tiene in piedi durante due ore quasi uno spettacolo provinciale, tutto moine e bravura, fra pazzi banchieri e signorini in procinto di diventarlo, dentro palazzi dorati e dentro anticamere, magazzini, cucine e sale da faccenda più convenevoli ancora delle stesse stanze padronali. Trine, merletti, coppe e vassoi a spron battuto, senza luci proclivi, resi piatti coi loro accompagnatori di grido; scarpe, calze perdute, corsaletti e capelli ritorti, specchi dorati e serve col diadema assieme al suo servo con una grande fascia messa a mezza vita quasi inizio d'una sbagliata « parannanza » portata stavolta a modo d'onore.

Nessuna varietà di ambienti, nessuna predisposizione di luci attente e prelibate; tutto ridotto a fotografia da finire nei cassetti. Dal letto cadente della soffitta principesca si decade al letto signorile tutto in piedi senza possibilità di precipizio; dai tetti di Parigi si discende nei bassifondi del lusso accademico e del fastigio borghese senza differenza alcuna, tutto servito commercialmente, dalla stuoia sino alla camera da pranzo, dal pezzo di pane al caviale, dalla mostarda rubata sino alla bottiglia di champagne carpita con altri modi e maniere.

E su ogni cosa fotografata il cattivo gusto.

Unico grande attore il Rathsbone nella sua particina maledetta e raccorciata senza parsimonia. L'ultima scena valeva tutto il film, compresi musichetta e bidone della spazzatura portato via fuor dell'uscio dal principe fatale e occasionale.

L'UOMO CHE AMO
(HISTORY IS MADE AT NIGHT)

Origine: America - *Casa di produzione*: United Artists - *Produttore*: Walter Wanger - *Regista*: Frank Borzage - *Direttore di produzione*: Walter Wanger - *Soggetto*: Gene Towne, Graham Baker - *Dialoghi*: Vincent Lawrence, David Hertz - *Interpreti*: Charles Boyer, Jean Arthur Leo Carrillo, Colin Clive - *Aiuto Regi-*

sta: Lew Borzage - *Operatore*: David Abel - *Fonico*: Paul Neal - *Direzione musicale*: Alfred Newman - *Scenografo*: James Basevi - *Costumi*: Bernard Newman - *Montaggio*: Margaret Clancy - *Casa di doppiato e di registrazione per la versione italiana*: Itala Acustica - *Distribuzione per l'Italia*: Artisti Associati.

L'uomo che amo è ancora nel secolo XX l'amante che finisce per sposare, in tema cinematografico americano, la donna del cuore. Il matrimonio nei film americani è la clausola gaia e cosidetta ottimista della varietà legale di quei commerci. Lo scherzo finale è il matrimonio, oltre il quale non c'è altro se non spengere tutte le luci e andarcene via senza speranza. Un tal soggettino convenzionale, ripetuto le mille e una volta, ribattuto e raffazzonato in tutti i modi, copiato, plagiato, riveduto e ricorretto senza scrupoli più, riesce questa volta a far scempio del marito finalmente, un marito « non amato » e dunque sposato per caso. Sembra che ancora in America si possa sposare « per tutta la vita » un uomo, condannandolo a tutte le spese e a tutti i sacrifici, senza remissione e senza perdono perfino. Tinte oscure pel marito, goffo, storto, volto camuso, occhi stanchi, cammino arcuato, primi piani convessi come per riflesso di specchi da circo: una comparsa cinematografica anormale e resa anormale a furia di trucchi zoliani, di lampade ad arco biasimate nella posa, di riflettori osceni che portano avanti il naso quando il marito tenta di baciare o di innalzare il mento allora che il marito spende il denaro per la propria femmina, denaro *naturalmente* avaro e delittuoso in sommi capi. L'altro, con luci deliziose e fragranti, con trucchi di bellezza ricercata e prediletta, con cammuffamenti tali che se il primo porta stracci di baffi, il secondo reca sulle labbra bacetti squisiti e ben pagati; se il primo porta capelli raffazzonati e infami, il secondo liscio, autorizzato fin sul mento dall'amore, sottoscritto più volte negli abiti eleganti alla moda, nelle scarpe scricchiolanti, nel belletto deciso e profumato, nelle sigarette vanesie, nei bocchini di platino, nei balli nazionali e nei reconditi recessi dove un letto, nei film è sempre un trono vuoto e dove la poltrona sta regale e oscura per baci enormi, da mezzogiorno addirittura, seppure si tratti di solito da notte fonda.

La solita maniera di considerare gli uomini che possano ancora legarsi ad una donna, qualunque essa sia, fa sì che anche stavolta luci, ambienti, soli e lune, candele e lampadari, pareti e fiori, coppe e cucchiai di argento, pietanze esiziali e soprannaturali espedienti dell'amore, ricaccino il marito nei tempi dell'*Jus primae noctis* e l'amante, salvato sempre, realizzi il suo gioco sino alla fine dello spettacolo.

Jean Athur e Charles Boyer sgavazzano contro un pover'uomo, dannato alla morte per il solo fatto che ebbe il coraggio di menare all'altare una donna, e la vergogna di confessare all'ultimo momento, per scrupolo di trama, di non averla sposata *bene, finalmente*, con tutti i processi della legge e dunque di riescire perfino a far sì che la donna non più sposata possa sposare in seconde nozze l'amante del cuore. Gli è che stavolta, più che in ogni altro film del genere, la pecca viene fuori madornale sia per mancanza di prudenza del soggettista sia per poca arte del regista: non si vedono le ragioni per le quali il marito sia tanto « cattivo » e l'altro tanto « buono »; fosca la scena del delitto mancato (per l'« accorruomo » naturalmente dell'amante) e soave, molle, tenera addirittura quella della notte passata con l'amante nel ritrovo mondano ormai chiuso, allora che tutti i suonatori danno mano agli strumenti, e poi, sazi di vini, si addormentano sugli sgabelli musicali. Sulla nave stessa la partigianeria è palese; alcuni ponti sono torbidi quando appare il marito e mattinali addirittura quando compare l'altro; la scena della morte del marito raggiunge l'apice addirittura della profanazione luminosa, con vampe di scheletri di lampadine elettriche e manti addirittura procaci per lutto di tutte le pareti marine; l'altra, quella del salvamento a vanvera, si riduce alla gloria di un eroe che, abbracciato dall'eroina, vola verso il firmamento celeste prima della parola « Fine ».

La musica era da camera. Il doppiato, anche. Charles Boyer aveva lo stesso, identico viso che gli scorgemmo sulla patina

visuale quando recitava vicino a tutti cinesi, doppiato da cinese anche lui, con tutti i capelli. Jean Arthur spaesata in una parte simile, dalla quale non riusciva a trarre le gambe, tanto facile a tutte le emozioni più o meno cinematografiche, che quando soffre sdipana le pinne del naso e quando non soffre più, le allarga; ciò che fa col naso più emotivo, presolo a modo d'esempio di valutazione e di considerazione della materia da mostrare, così sempre, sia in auge il dolore o sia di gloria la gioia, il suo viso, diventato naso tutto da cima a fondo, ora si striminzisce ora si allarga sino alle orecchie; e le sue orecchie, quando non sa se deve piangere o se deve ridere, si muovono da loro stesse, il resto da parte. Come lei, adopera il naso Ginger Rogers o Loretta Joung o Alice Fay o moltissime altre: sì che la reiterata copia dei nasi può rassomigliare laggiù alla copia delle trame e delle luci perfino (vedi il film *Tovarich* e vedi *L'uomo che amo* e vedi ancora *Caffè Metropole* e vedi ancora...).

L'ULTIMO GANGSTER

(THE LAST GANGSTER)

Origine: America - *Casa di produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Regista*: Edward Ludwig - *Soggetto*: da un racconto originale di William A. Welman e Robert Carson - *Sceneggiatura*: John Lee Mahin - *Interpreti*: Edward G. Robinson, James Stewart, Rose Stradner, Lionel Stander, Douglas Scott - *Operatore*: William Daniels - *Fonico*: Douglas Shearer - *Musica*: Edward Ward - *Scenografo*: Cedric Gibbons - *Costumi*: Adrian - *Montaggio*: Ben Lewis - *Metraggio*: m. 2.244 - *Casa di doppiato e di distribuzione per l'Italia*: Metro Goldwyn Mayer Films S. A. I.

Questo film prodigioso di incubi morali non si serve nè di sparatorie, nè di spettri o mani senza persona, nè di ritocchi di campane suonate a martello nè di altri cavilli del genere; si serve opportunamente di un uomo galeotto e di un figlio appena nato. Il volto largo, profano e tremendo di Robinson decide si possa essere costretto ad un genere di vita delittuosa. Senza sapere nemmeno perchè, forse: ma assieme con lui, in una natura avversa e sconsolata, gli tengon mano, a volta a volta, fango e peste sviscerate, certo fango quanto grumi di sangue naturale, pioggia quasi continua, nebbie svelate per troppi sonni della terra, chiarori appena avvertiti a che quegli uomini non possano decidere se si tratti di notti e di giorni, piante sparute e difformi, vetri appannati e lacrimanti; pochi momenti, e, sembra che dalla stagione cinematografica si possa cadere nel diluvio universale o nella fine del mondo. Un'atmosfera di apocalisse regna in tutto il film, senza cavalli spronati da cavalieri e senza personaggi che vadano in giro a questuare l'elemosina della fin di vita. Il carrozzone è tristo; il vagone dove legati e mani e piedi (secolo XX) i galeotti vanno in rancore profondo; la visione della galera sfacciata e bianchissima, quasi verginale di colore; qualche compagno esiziale e perverso; il padrone della galera sordo e muto sembra e non è altro che guardiano dispotico; le celle dure, i letti infingardi, la camera da pranzo altissima e lunghissima dove fa da lampadario un ordigno tutto pronto a buttar fuori gaz tossici; una sommossa durante l'ora del pranzo, l'apertura del lampadario, la garitta del guardiano dei cibi, l'asfissia dei prigionieri; la camera di sicurezza, la segregazione cellulare, e poi nuovamente la cosidetta aria più cruda assai della prima (dieci anni di sofferenze), fra fango e peste contorte più fatte da animali mutati in uomini che da altri. La donna ha fatto il figlio, lo toglie alla visione del marito carcerato, poi, forte della legge, risposa.

Quando esce, il marito va in cerca di qualcuno, che potrebbe essergli anche figlio ancora; se lui, se lui ha fatto quell'uomo detto figlio, è anche giusto che nessuno al mondo o nessuna cosa possa toglierglielo; una cosa fatta con carne e con lo spirito magari è cosa immutabile, senza scuse nè pretesti giudiziari. Invece quella sorta di prigione gli fa considerare, forse per ignara considerazione umana, che tutto ciò che potrà accadergli, non potrà rassomigliare mai alle pene legali e nazionali sofferte in galera. La morte potrà sembrare uno scherzo, al confronto; le torture che gli dona la sua stessa banda per carpirgli il denaro

sotterrato, il supplizio del cammino nel sotterraneo, la frusta di bue, la sete spietata, la mancanza del figlio, ecco, anche questa, non sarebbero paragonabili con l'inferno della galera meccanica e civile sopra ogni dire.

E il figlio, rapito dai briganti paterni, patisce anche lui quanto patì di già il padre tanto da abbrutirsi in una specie di belva addomesticata fra padroni selvaggi di denaro. Poi, colla promessa del denaro, sono lasciati in pace. E quei due, padre e figlio, se ne vanno sotto la pioggia. La foresta, umida e trista anche questa, tiene loro compagnia. Il fulmine sembra, quando cade, arma da gangster; le pozzanghere, i labirinti notturni, le scorciatoie scancellate sembrano anche esse roba da gangster; anche quel figlio suo, che gli cammina accanto, diventerà gangster, razza di dannati. Ma il figlio non riconosce il padre; lo crede anzi un esaltato, uno di quei pazzi di paese che quando si mettono un'idea nella testa, nessuno riesce a toglierla nemmeno con le armi alla tempia.

E finalmente il padre rinuncia al proprio figlio; dopo tanto tirocinio di cosa legale e di faccenda prescritta, torna a camminare e a morire per le mani d'un altrui fratello vendicativo. Quando s'aprono le sue mani nella pozzanghera putrida, cade la medaglia conquistata dal figlio alla scuola.

La nuova famiglia vive felice, finalmente.

Una tale trama, spesse volte profanata secondo il costume americano, risulta ancora efficace e importante per le cure del regista. L'incubo del vivere civile ogni giorno e ogni giorno sempre di più negli uomini, in quegli uomini che da lui dipendono per sempre, sì da consigliare qualunque bruttura pur di evadere vivendo, ha trovato mano nobile e cuore fermo.

Dopo *Traditore*, importantissimo film di rivoluzioni, la stessa aria, la stessa perdizione, la macchina stessa si fa inflessibile, come consapevole di quanto deve ritrarre. Una tale intemperie incessante, questa sorta di naufragio della terra da un palmo dal marciapiede, un tale imperversare continuo, sereno, immancabile di brutture e di carni, di nebbie e di figli, di donne e di grate, di assassini per necessità e di persone spaesate, non stanca mai.

Le poche case, una unica grandissima e ferrata, una viale costellato da figure di palazzi, una villa abbandonata, sembra siano le uniche suppellettili del film; tutto il resto è pioggia, ma così lucida, ma così fulgida, ma così da interpretazione, (fa persino da coro musicale) d'ogni proverbiale necessità umana, che sembra il mare caduto dall'alto fra cose scampate per chissà quale ragione; la stessa ragione forse che condannava Robinson a diventare gangster ed a non essere riconosciuto padre dal proprio figlio.

Le luci orrende a perdifiato illuminano tutte le scene senza posa; lumi orrendi per occhi ormai pronti a finire. E mai nessun regista aveva avuto il coraggio di sperare, egli stesso, per fattura di immagini e di pieghe di atmosfere, che, una volta riuscito il mondo ad esiliare nelle antiche foreste un padre e un figlio, soli, a modo di nuovi trogloditi, senza mèta sicura, ecco da quel colloquio immane e tremendo non avessero dovuto rinascere ubbie comuni e leggi perverse.

Ma tant'è; l'immaginazione del regista è stata di tale valore che anche le pietre si spaccavano per pietà e le foreste immote e meditabonde e i sentieri acerbi e convulsi, come rettili ridotti a piste. Gli alberi del regista erano mostri. I fuochi che quei due accendevano negli spiazzi si sperava per macchina da presa che avessero incendiato la foresta. Tutti e due brutti, l'uno per percosse e patimenti e l'altro, il figlio, perchè nato visibilmente da lui. Il regista nobile ama evidentemente i visi segnati e le anime maculate.

Robinson ha fatto un passo da gigante: è tornato con maggior forza al punto dove era rimasto, nel film cioè che lo faceva apparire con gamba matta e con casacca da marinaio; tutto il resto sarebbe opportuno cancellarlo dalla vita artistica di un tale attore. Non sarà facilmente possibile dimenticare quella pasta di viso nè insanguinato nè sfregiato, ma stramorta non sa nemmeno lui ancora e non forse saprà mai se per privazioni materiali, o per codice abbraccia-

to di uomo antilegge; sudato tutto e non di sangue, gli occhi offuscati al punto da non sembrare più occhi, la bocca enorme ridotta a spugna senza lacrime nè acqua e tutta la figura sua spettrale, oltre la quale non v'è che lo spazio di nessuno. E che voce deve aver fatto e con quali gesti avere usato le uniche braccia che possedeva, quando, nella foresta, doveva convincere il ragazzo di esser figlio di gangster e nato da lui e tanto da lui desiderato, a che fosse diventato gangster consapevole come lui, gangster d'onore e di cerimonia; scalpitava e si ratteneva poi, infuriava con moltissimi occhi e poi diventava placidamente atroce nello sguardo; quando toccava il ragazzo, un poco più in là avrebbe abbracciato la foresta e avrebbe voluto forse che le pozzanghere fossero diventate aride per riempirle lui con lacrime di sangue.

Quando cadde rovescioni nella pozzanghera ucciso, sembrava che le cose attorno nell'imitazione spaventosa cercassero di cadere anch'esse e di morire, insomma, fra le ultime luci del tempo.

Ottimi il doppiato e i rumori della foresta. Giustamente mediocri e corretti gli attori di secondo piano. Bravo assai il ragazzo, seppur qualche volta manierato allora che sta per addormentarsi.

Benissimo il direttore del reclusorio ridotto a maschera di legge momentanea. In tono e misura tutti i carcerati, dal primo all'ultimo. Satanico a dovere e spietato il fratello dell'assassinato.

Poco pubblico, meravigliato, quello delle sere consuete, che un galeotto, nemmeno per scherzo, amasse disperatamente il proprio figlio. Se fosse comparso, nel mezzo del problema centrale, fra scherzetti di pioggie e battibecchi di galeotti ridanciani, un attore dello schermo divertente, tutto sarebbe andato per il meglio.

UN GIORNO ALLE CORSE
(A DAY AT THE RACES)

Origine: America - *Casa di produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Regista*: Sam Wood - *Soggetto*: da un racconto originale di Robert Pirosh e George Seaton - *Sceneggiatura*: Robert Pirosh, George Seaton e George Oppenheimer - *Interpreti*: Groucho, Chico e Harpo Marx, Maureen O' Sullivan, Allan Nones - *Operatore*: Joseph Ruttenberg - *Fonico*: Douglas Shearer - *Musica*: Bronislaw Kaper e Walter Jurmann - *Direzione musicale*: Franz Waxman - *Scenografo*: Cedric Gibbons - *Costumi*: Dolly Tree - *Montaggio*: Frank E. Hull - *Metraggio*: m. 3.022 - *Casa di doppiato e distribuzione per l'Italia*: Metro Goldwyn Mayer Films S. A. I.

Nessun artista comico è fino ad ora apparso sullo schermo, senza portarvi uno stile o un modo di interpretazione, appreso sul teatro o nel varietà o in qualsiasi altra forma di spettacolo, dalla esibizione da circo equestre al numero da caffè concerto. La breve storia del cinema, a tale proposito, è ricca di esempi: tralasciando i primi comici, la cui mimica era schiettamente meccanica e la cui tecnica era un misto di buffoneria e di acrobazia, che saltava subito agli occhi, in mezzo alla fioritura spregiudicata delle trovate, si può osservare che persino Chaplin, che pure al cinema ha dato capolavori, derivò dopo lunga esperienza il suo personalissimo stile dalla evoluzione di una maniera clownesca, primitiva ed ingenua, di cui restano traccie nel suo tipico abbigliamento e nel suo aspetto esteriore di vagabondo. Anche Buster Keaton era clown, prima di fare del cinema; e basti pensare a Stan Laurel e a Oliver Hardy, fra gli ultimi venuti allo schermo, per riconoscere quanta meccanicità e disarticolata perizia del corpo siano nella loro recitazione, che non hanno nulla a che vedere con l'arte cinematografica.

Ci troviamo di fronte alla stessa situazione con i fratelli Marx, un trinomio singolare, conosciuto in ritardo da noi, dopo che già un altro loro film *Una notte all'opera* aveva ottenuto il più entusiastico ed unanime successo in tutto il mondo, e dopo che, quasi a sanzionare la loro felice originalità, avevano già avuto degli imitatori nei ben noti fratelli Ritz. Di fronte ad artisti già sviluppati e formati alla dura scuola della ribalta, il cinema non fa che impadronirsi della loro arte, registrarla e riprodurla. Dal fatto che i fratelli Marx, l'uno Ghauco provenga dal varietà come il biondo Harpo

e l'altro Chico, pianista emerito, sia stato un numero da caffè concerto, ne è derivato uno stile alla pulcinella, fatto di rattoppi, con una abbondanza mimica, che affonda le sue radici nella più immediata e semplice comunicativa.

Ed anche il film *Un giorno alle corse* non è nè poteva essere un tutto unitario. Non è un conchiuso mondo comico, ma piuttosto un fuoco pirotecnico di azioni e di battute verbali, uno zibaldone in certo senso, che vi lascia dapprima incerti e a tratti vi dà la gioia di sentirvi presi in una giostra, dove pensiero, commozione e divertimento fanno una cosa sola. Attorno alla personalità degli interpreti si sono creati dei pretesti, che, come fili esili, collegano la trama, la quale, a dire il vero, se pure sembra qua e là ricucita alla meglio, talvolta riesce a nascondere nelle maglie della sua struttura organica i migliori «sketches» di origine teatrale. Le scene tuttavia restano impostate e condotte alla maniera della ribalta con le entrate e le uscite dei tre protagonisti, i quali soltanto dopo aver scombussolato ogni ordine ed armonia apparente, sul ritmo di un crescendo vorticoso scompaiono dal quadro.

Con tutto ciò, nel film, in un groviglio di buono e di cattivo, vi sono pezzi notevoli, in cui il talento degli interpreti ha la maggior parte. La loro arte di divertire è bensì un guazzabuglio, che a motivi frusti e vecchi, rimodernati, aggiunge spunti dinamici ed originali; ma quanto d'inutile e cattivo c'è nel film è riscattato sopratutto dalla loro interpretazione, che a momenti si accende di un estro vivace, che butta allo sbaraglio, nel crogiuolo delle risate, sberleffi, corse e pantomime, scherzi e lazzi in un succedersi di azioni, che hanno la pazzia per apparenza e la ragione per sostanza, l'ordine nel disordine, la matematica precisione nell'assurdo dei movimenti. Nel film di fatto vivono soltanto loro; e i personaggi, che sono attorno a loro, non escono dal carattere della macchietta mal disegnata, come la malata immaginaria, o cadono nell'abbozzo approssimato di generici, messi apposta per riempire il quadro e per dare un nesso alle vicende. Ed a ciò fanno eccezione Maureen O' Sullivan e Allan Jones, che sono solamente figure decorative.

La natura a mosaico del film alterna a scene dense di burle e di allegria, pezzi seri ben riusciti. Non manca un brano di rivista — quanto di più sfarzoso e spettacolare possono offrire gli « studios » americani — con una danzatrice che fa tenere il respiro, tanto è abile a muoversi e a danzare vertiginosamente sulla punta dei piedi. E verso la fine, il film si anima di ottime sequenze, come quella dei negri e della corsa ippica, dove, in uno slancio di fantasia, il terzetto, dimenticando la propria omogenea individualità, si immergè nel panteismo naturale della scena.

Del film è stato abile regista Sam Wood, il quale ha incanalato le bravure e le risorse dei fratelli Marx sulle guide di uno spettacolo, che di continuo si rinnova facendo divertire e ridere il pubblico come da tempo non succedeva.

Rassegna della Stampa

LA CINEMATOGRAFIA

Manifesto futurista

Per favorire letterariamente e artisticamente la Rivoluzione Fascista e l'Impero fondato dal genio politico ardito di Benito Mussolini occorre combattere qualsiasi tentativo di ritorno o sosta nella poesia e nelle arti

È infatti un assurdo tentativo quello di avvilire e infrollire la nuova architettura italiana opprimendola sotto un rinnovato ibridismo di stili classici con la scusa di una momentanea mancanza di ferro in Italia

Scusa vana poichè dovunque il genio futurista di Antonio Sant'Elia aleggia col suo sintetico splendore geometrico su centinaia di Dopolavoro e specialmente sulla stazione di Firenze sul Palazzo delle Poste di Napoli e sulle numerose stazioni ferroviarie dell'architetto futurista Angiolo Mazzoni

Vi trionfa anzi razionalmente coloratamente e ascensionalmente con la più grande varietà di materiali costruttivi a disposizione dal ferro ai suoi surrogati dal legno alle pietre e ai marmi italianissimi

Assurdo tentativo è anche quello di oscurare la poesia con gelidi ermetismi e preziosismi che provengono dalle poesie nordiche e specialmente da Mallarmé offendendo pessimistamente il nostro virile tempo dinamico di rivoluzioni e veloci guerre imperiali

Assurdo anche il tentativo di arcaizzare la pittura offendendo e sfuggendo pessimistamente con boschereccі nudi e nature morte archeologiche l'estetica della macchina e le velocità plastiche simultanee della nostra ormai gloriosa aeropittura figlia della nostra gloriosa aviazione imperiale

Egualmente occorre strappare la cinematografia alla sua attuale crisi eccitandone l'immancabile balzo in avanti

A rallegramento del pubblico italiano ghiotto di novità e di vigore originale ricordiamo che ventidue anni fa venne lanciato dal Movimento Futurista in tutto il mondo un Manifesto della Cinematografia firmato da F. T. Marinetti Bruno Corra Arnaldo Ginna E. Settimelli Giacomo Balla Remo Chiti le cui idee geniali o filoni di trovate sono state finora utilizzate e applicate in minima parte

Sempre nel settembre 1916 a Milano e a Firenze venne realizzato da Arnaldo Ginna in collaborazione con Marinetti Bruno Corra Settimelli Balla Chiti Nannetti Ungaro Spada il primo film italiano nella cinematografia di avanguardia

Ora constatiamo che per opera degli americani e recentemente dei francesi il pregio caratteristico dei migliori film d'oggi consiste nell'arricchire le situazioni drammatiche meno originali o banali con molti particolari ossessionanti per tipicità e perfezione di fotografia e d'inquadratura (esempio *Tovarich* ecc)

Noi futuristi proponiamo quindi oggi

1) Nel film sonoro musiche e voci indipendenti cioè non soltanto musiche e voci provenienti dallo schermo e questo per musicare e sonorizzare liberamente gli stati di animo ma spostate significativamente

2) Nel film policromo colori indipendenti oltre quelli legati alla realtà dei

corpi e ciò per colorare e animare liberamente gli stati d'animo

3) Nel film stereoscopico rilievi indipendenti oltre quelli che servono a dare realtà ai corpi e ciò per volumetrizzare e moltiplicare gli stati d'animo

4) Nel film bianco e nero ombre e luci indipendenti oltre quelle che servono a dare realtà ai corpi

5) Sfruttamento delle possibilità cinematografiche di tempo da maneggiare e spadroneggiare a volontà con probanti effetti drammatici di anni e secoli elastici dal passato al futuro Maneggio dello spazio da spadroneggiare con cieli mari oceani elastici scomponibili ecc (esempio un bosco in mano un oceano negli occhi)

6) Organizzazione interessante e commovente di pezzi di vita e di frammenti di drammi

7) Programmi di vita individuali o collettivi con varianti a scelta già realizzati in letteratura da F. T. Marinetti in « Novelle con le labbra tinte »

8) Prospettive non scientifiche proporzionate dall'emozione e dal capriccio favorenti o contrastanti gli effetti drammatici (esempio ingigantimento del pugno di un pugilista — esempio ingigantimento dei personaggi importanti e rimpicciolimento evanescente dei secondari)

9) Utilizzazione della tecnica dei cartoni animati per dare pure forme astratte in fusione o conflitto e per musiche cromatiche

10) Analogie cinematografiche usando la realtà direttamente come uno dei due elementi *dell'analogia* (esempio se vorremo esprimere lo stato angoscioso di un protagonista invece di descriverlo nelle sue fasi di angoscia daremo una equivalente impressione con un mare agitato fra gli scogli) I monti i mari i boschi le città le folle gli eserciti le squadre gli aeroplani saranno le nostre parole espressive

Coloreremo il dialogo dando velocemente e simultaneamente ogni immagine che attraversi i cervelli dei personaggi (esempio rappresentando un uomo che dirà alla sua donna sei bella come una gazzella daremo la gazzella compenetrata con la donna — esempio se un personaggio dice contemplo il tuo sorriso fresco e luminoso come un viaggiatore contempla dopo lunghe fatiche il mare dall'alto di una montagna dare viaggiatore-mare-montagna compenetrati) (Dal Manifesto del 1916)

11) Poemi discorsi e poesie cinematografati (Dal Manifesto del 1916);

Faremo passare sullo schermo tutte le immagini che li compongono (Dal Manifesto del 1916)

12) Simultaneità e compenetrazione di tempi e di luoghi diversi cinematografate

Daremo nello stesso istante-quadro 2 o 3 visioni differenti l'una accanto all'altra (Dal Manifesto del 1916)

13) Ricerche musicali cinematografate (dissonanze accordi sinfonie di gesti fatti colori linee ecc) (Dal Manifesto del 1916)

14) Cinematografie di esercitazioni per liberarsi dalla logica (Dal Manifesto del 1916)

15) Drammi di oggetti cinematografati (oggetti animati umanizzati truccati vestiti passionalizzati civilizzati danzanti oggetti tolti dal loro ambiente abituale e posti in una condizione anormale che per contrasto mette in risalto la loro stupefacente costruzione e vita non umana) (Dal Manifesto del 1916)

16) Vetrine d'idee d'avvenimenti di tipi d'oggetti ecc cinematografati (Dal Manifesto del 1916)

17) Congressi risse e matrimoni di smorfie di mimiche ecc cinematografati (esempio un nasone che impone il silenzio a mille dita congressiste scampanellando un orecchio mentre due baffi carabinieri arrestano un dente) (Dal Manifesto del 1916)

18) Ricostruzioni irreali del corpo umano cinematografate (Dal Manifesto del 1916)

19) Drammi di sproporzioni cinematografate (un uomo che avendo sete tira fuori una minuscola cannuccia la quale si allunga ombellicalmente fino ad un lago e lo asciuga di colpo) (Dal Manifesto del 1916)

20) Drammi potenziali e piani strategici di sentimenti cinematografici con figure umane o con forme astratte (Dal Manifesto del 1916)

21) Equivalenze lineari plastiche cromatiche ecc di uomini donne avvenimenti pensieri musiche sentimenti pesi odori rumori cinematografate (daremo con delle linee il ritmo interno e il ritmo fisico) (Dal Manifesto del 1916)

22) Parole in libertà in movimento cinematografate (tavole sinottiche di valori lirici drammi di lettere umanizzate o animalizzate drammi tipografici drammi geometrici sensibilità numerica) (Dal Manifesto del 1916)

23) Valorizzazione totalitaria dell'idea iniziale o soggetto senza la quale nulla si può ottenere di grande in cinematografia

24) Perfezionamento artistico del produttore che deve compiere la sua funzione di gran signore mecenate o almeno quella di intelligente industriale valutatore dell'ingegno altrui condizione indispensabile per l'avvenire della cinematografia

Questo manifesto è stato ideato e scritto in collaborazione con Arnaldo Ginna

F. T. MARINETTI

(da *La Gazzetta del Popolo*)

ROMANTICISMO, CLASSICISMO E CINEMA POLITICO

Alcuni film della recente produzione italiana e straniera offrono materia, per tipiche caratteristiche, a rivedere alcune posizioni di grande interesse, nel cinema, ed un pochino fuori del cinema. Non parliamo della famosa crisi: troppo ne è stato discusso, con varia competenza, e troppi confronti più o meno utili, sono stati stabiliti fra il cinema italiano ed i vari prodotti del cinema europeo. Ma c'è qualcosa da dire ancora a questo proposito, e, prima di tutto c'è un interrogativo da porre: si tratta di crisi *nel* sistema, o crisi *del* sistema? La domanda ha un sapore evidentemente politico; *ma è possibile concepire un'arte fuori del sistema politico?* Qui si ribatte ancora sullo stesso chiodo che di tanto in tanto preoccupa le parti più sensibili di certi pseudo-produttori. Ma l'essenza di un cinema politico si risolve in una serie di fattori psicologici che rispondono ad una precisa necessità dello spirito. E se per qualcuno il famoso chiodo può sembrare un palo di tortura, rinunci pure alla vita, poichè non è permesso a nessuno vivere fuori del proprio tempo. Abbiamo conosciuto una volta una donna che girava per casa indossando un antico peplo. Non era una pazza: lo sarebbe stata se avesse preteso imporre così una forma esteriore alla massa. Poichè il punto essenziale è proprio questo: la libertà nell'artista è un fattore interiore falsamente romantico, finchè non c'è concordanza fra la concezione del poeta e quella della massa.

L'essenza dell'arte si riallaccia all'etica in quanto l'artista esprime un suo mondo morale, ma l'etica è fenomeno di natura collettiva, e quindi di derivazione squisitamente politica. Aderenza dell'artista alla massa: non si tratta di una cifra, ma di un fattore di equilibrio necessario alla creazione dell'opera d'arte, condizione imprescindibile alla sua vitalità. Esiste naturalmente un'*attualità* dell'opera d'arte: i vari elementi filosofici dell'atto creativo impongono questa attualità, chiaro indice della felice ispirazione del poeta nell'animo della collettività. Ma appunto in grazia di questa attualità l'arte può sfuggire alle leggi del tempo, conservando intatto il suo vitale fremito d'origine. Ammesso dunque che non va grossolanamente confusa l'arte politica con la vieta cifra dell'arte di propaganda politica (è stato questo l'errore più grande compiuto dalla già tanto decantata cinematografia russa) fermiamoci un istante ad osservare come nelle sue grandi linee, ed in rapporto alla natura degli stimoli e dell'ispirazione, l'arte in genere si possa classificare come romantica o classica. Non è da rilevare a questo proposito l'equivoco di terminologia per cui romantica in letteratura si intende solo l'arte del Manzoni, e classica in musica solo la sinfonia di Beethoven. La denominazione investe a nostro avviso un problema di natura creativa: ri-

flette l'origine dell'atto della creazione riportato ad una più generale corrente di pensiero, così da potere con più vasto senso chiamare romantica l'arte che cerca ispirazione nel sentimento, e classica quella che la trova nel canto della natura e delle sue leggi.

La distinzione rientra quindi nella formula, per quanto riguarda la sola e primitiva « meccanica » della creazione, e trascende nell'effetto il solo problema dell'arte, per investire ogni attività dello spirito. Sotto questo angolo visuale Michelangelo, Respighi, Kant, Einstein e Giulio Cesare sono egualmente classici, come Raffaello, Verdi, Descartes, Newton e Napoleone sono egualmente romantici. Nella storia del pensiero ogni epoca alterna sistematicamente periodi classici e periodi romantici, ed ogni periodo ha i suoi precursori, il suo genio ed i suoi decadenti. Ed ancora: ogni nuova ispirazione è anche nuova evoluzione, nè si deve quindi parlare mai di « ritorni » o di neo-questo e neo-quello.

Così il fascismo non è un « ritorno » alla romanità, ma un « proseguire » nella romanità.

La guerra ha recentemente segnato il distacco di due epoche; ha messo un punto fermo al romanticismo ormai decadente in ogni campo dell'attività dello spirito, ed ha segnato l'inizio di un nuovo periodo classico. I segni di questa evoluzione sono chiari per ogni attività pratica ed artistica; ma l'origine della reazione, anche se i ciechi non se ne avvedono ancora, è l'Italia del '19.

In letteratura il coraggioso movimento di Marinetti, anche se infecondo all'origine (perchè accademico — la parola non suoni ironia —), infierisce contro il chiaro di luna, e prepara spiritualmente la strada al nuovo periodo che conta già i suoi precursori. Sant'Elia per l'architettura è il baluardo contro cui si infrangono i vari tentativi di inquinamento esterofilisti e materialisti. E l'architettura italiana ritrova nel funzionalismo ai nuovi materiali, alle nuove necessità di vita, le nuove forme, così spesso chiamate erroneamente razionaliste o novecentiste. L'elenco potrebbe continuare, se non fosse sufficiente constatare come nel mondo politico le varie domocrazie grandi e piccole, i poliziotti col berretto alla Napoleone III, il collettivismo alla maniera di Mosca, ecc. ecc., rappresentino l'ultimo momento romantico di un ciclo degenerato in farsa cui nessuno uomo di buon senso e di buona fede, può più credere; mentre il fascismo, nell'intuizione di un Grande, rappresenta la reazione classica: fenomeno che parte da Roma, ma che per la sua rispondenza storica alle imprescindibili necessità dello spirito, acquista carattere universale. Verità solari, ma che gli uomini di cinema, in Italia, non hanno ancora compreso.

Quante volte è sorto il dubbio — e se ne è discusso — se il cinema non sia una forma d'arte inferiore che non potrà mai avere i suoi geni, i suoi autentici grandi artisti come la pittura, la poesia, la musica, ecc.

La discussione in questo senso ci sembra pura accademia: la deperibilità del prodotto, l'elevatezza del costo, la complessità della natura del cinema — troppo spesso scambiata per servitù ad altre forme d'arte — non sono elementi determinanti; ma bisogna piuttosto constatare che, nell'ultima evoluzione dello spirito e della vita pratica al classicismo, il cinema è rimasto inesplicabilmente alla vettura di coda. Così che si può affermare che il teatro, ohibò, lo stesso teatro annoso, con la sua annosa crisi, è oggi più moderno, più « attuale » del film. Passi la costatazione per i popoli che giuocano ancora ai tavoli dei vari sottocomitati; per *noi* tutto ciò è semplicemente umiliante.

Il problema che qui si vuol porre non è, s'intende, di natura tecnica, organizzativa, o vuotamente teorica; ma sopratutto *intellettiva*: inteso cioè a far comprendere come la soluzione del nostro cinema debba essere, prima di ogni altra cosa, una soluzione di stile.

Per la tecnica, per l'organizzazione, ecc., ci vuole l'esperienza; ma per lo stile ci vuole la sensibilità: ci vogliono gli artisti.

Posto che al cinema non sia ancora giunta la notizia di una rivoluzione ideologica in atto da quasi vent'anni (e il cinema stesso ne ha appena quarantadue) diamo ancora una volta, rapidissimo però, il consueto giro d'orizzonte. E non sarà difficile vedere come al di fuori dei vari « momenti » e delle varie « correnti », ogni buona cinematografia (avviso ai produttori: « buona anche come cassetta »), costituisce un preciso riflesso politico della nazione che la produce. Così è altrettanto democratica la commedia-tipo americana, quanto è fedele il film francese allo squilibrio ed al disordine morale, abbia pure per titolo *La grande illusion* come *Pépé le Moko* o *Carnet de bal*. Ed apparirà ancora più assurda la imitazione passiva che in Italia si tenta, di questi generi e di queste forme. Ma non s'avvedono i nostri cinematografari che è così facile scivolare nell'equivoco? Si va in casa d'altri a comperare esperienza (il che rientra nella sfera della tecnica) e si torna avendo assorbito uno stile o un atteggiamento (il che appartiene invece alla creazione artistica). E così siamo ai confini della retorica, con l'imitazione snaturata, passiva, assurda e di pessimo gusto. La suggestione è facile: all'estero si lavora con sincerità, ed ogni artista dà quanto sa dare. Ora se è facile farsi trascinare dalla suggestione dell'arte, che è spesso autentica, non bisogna però *riconoscersi* in questa suggestione, e seguirne le tracce. Incoerentemente.

Il cinema italiano è infetto da tutto questo romanticismo fesso, nel quale il nostro popolo non potrà mai riconoscere il proprio spirito ed il proprio volto nuovo.

Si è parlato spesso della grandezza di Charlot: oh, non è appunto Charlot quel piccolo uomo che si è fatto gigante nell'arte del film, perchè ha saputo tradurre proprio il dramma dell'uomo che disperatamente si ostina nel proprio vivere romantico, in contrasto con un mondo intero che nel romanticismo non vive più? E Charlot offre l'indicazione più sicura alla dimostrazione del nostro assunto. Egli ha saputo porre esattamente il problema, ma non ne ha visto, nè intuito la soluzione: esasperato il contrasto, egli si è abbandonato vinto al sentimentalismo (che non è il sentimento), al pessimismo, fino ad aderire in anima e volontà, al dissolvimento sociale predicato dai falsi profeti dell'utopia. Espressione ultima: il fallimento di *Tempi moderni*. Così in questo errore annega il mito di Charlot ultimo, forse unico, grande romantico dello schermo.

Ma ora è lecito chiedersi: quale sarà dunque la *nostra* strada? Bisognerà scoprire nuove trame immaginose, nuovi attori più vicini alla realtà della nostra vita; o basterà una maggiore scaltrezza da parte dei produttori nella scelta degli uomini: artisti e tecnici? Abbiamo già notato che tecnica, organizzazione, teoria, ecc., nulla possono risolvere; e sarebbe forse prematuro tentare di rispondere all'interrogativo. Ma se si vuol trovare la giusta via per il nostro cinema, se si vuol prepararla sicuramente e durevolmente, senza esitazioni ed incertezze, c'è una cosa, ed urgentissima, da fare: *demolire*: adoperare il piccone spietatamente e maneggiarlo con fermezza perchè la ricostruzione sia possibile. La soluzione in fondo potrà delinearsi il giorno in cui un nostro regista che non si senta « imballato » di sè stesso e che non si atteggi a grande « ispirato », riconoscendo che il soggetto del suo film è irrimediabilmente cretino, o fuori della nostra sensibilità, avrà il coraggio e la sincerità di esprimere nel film stesso, questa sua sacrosanta opinione. Si portino pure sullo schermo *I due sergenti*, o addirittura *Romanticismo*, o magari ancora il cosidetto « pittoresco » di Napoli, il coltello del siciliano dai capelli neri e dagli occhi fiammeggianti, i dissidi e i distacchi fra gli strati sociali, e tutti i mille *clichés* ormai inesistenti, che lo straniero ostinatamente ci assegna per spirito, vicenda o tipo.

La miniera è inesauribile e di successo sicuro. Ed un Cervantes del film: un regista geniale e finalmente « italiano », che avendo compreso, *sentito*, il passaggio del secolo, sapesse dare alle sue opere, nella terra di Orazio e di Marziale, il sapore della satira e dell'epigramma, farebbe opera d'ar-

te. Coi soggetti che abbiamo, con gli attori che abbiamo, con i mezzi industriali e con la capacità di assorbimento del mercato che abbiamo.

Nulla da cambiare; ma tutto da sentire diversamente, senza lo sciocco timore di ingrandire attraverso il grottesco, magari, le proprie debolezze e quelle degli altri. È questa la via che ci sembra più rapida. Perchè sgombero finalmente il terreno delle ultime ma vischiose scorie romantiche, le nuove forze del nostro cinema possano finalmente rompere gli indugi, ritrovare il proprio clima, e progredire sicure alla conquista di un volto proprio, inconfondibilmente italiano, e fascista. E sopratutto, se i nostri cinematografari vogliono continuare a « farsi le ossa » su tecniche e forme straniere, continuino pure. Ma stiano attenti a non andare all'estero con l'intenzione di comperare il bottone per il colletto, per tornare poi, dopo essersi fatti ingenuamente « rifilare » il completo su misura.

RENATO MAY

(Da *Antieuropa*)

CINEMA FRANCESE 1938

L'anno 1938 trova la cinematografia francese in una posizione particolarmente forte.

Ogni differente branca della sua attività, offre un rendimento sufficiente per assicurare il proprio avvenire. Nessuna di queste attività si sviluppa in modo eccessivo. Tutte avanzano parallelamente sul piano industriale.

Il motore gira bene ed economicamente.

Ciò nonostante possiede una riserva di forza molto grande che è promessa per l'avvenire.

Passiamo in rivista dunque, per dimostrarlo chiaramente, il materiale e il personale del quale dispone la cinematografia francese nel 1938.

Si calcola siano occorsi 400 milioni di franchi per l'installazione moderna, in Francia e nell'Africa del Nord, delle sale per la proiezione del film sonoro.

Questo sforzo finanziario è stato sostenuto progressivamente come lo si constata dalla seguente statistica, che ci indica, anno per anno, il numero di sale attrezzate per il sonoro:

1930: 552	1934: 3.228
1931: 1.215	1935: 3.450
1932: 1.797	1936: 3.650
1933: 2.537	1937: 4.070

Si è cominciato col rimodernare e costruire sale più spaziose provviste di proiettori di gran marca, riscaldate e areate, situate nelle grandi città.

Le sale minori hanno seguito via via questo movimento sino all'installazione sonora in tutte le sale della Francia.

Questo sforzo finanziario raramente è stato sostenuto da grandi società. In generale si tratta di spese fatte personalmente dal proprietario del fondo di commercio. L'ammortizzamento è stato assai rapido grazie agli incassi aumentati dalla novità del film sonoro.

I cinematografi francesi sono dunque attualmente, nella loro maggioranza, liberi da ipoteche immobiliari e possono assicurare un rendimento normale alle loro programmazioni.

Le caratteristiche dello sfruttamento di un film in Francia, paragonate a quelle degli altri grandi paesi produttori di film, sono l'individualità e l'indipendenza. I circuiti sotto controllo di un distributore sono quattro. Il più importante è attualmente Pathé con 43 sale. Si contano una diecina di società teatrali con programmazione centrale. Il più importante è attualmente Siritzky con 28 sale. Esistono anche dei gruppi indipendenti con la programmazione dei film in comune. Il tipo di questi circuiti e gruppi, non rappresentando in tutto che 200 cinematografi, l'impresa dello spettacolo resta dunque la sala indipendente della quale il Direttore assicura in persona il finanziamento, la programmazione e la gestione.

Per la statistica ricordiamoci che gli esperti hanno valutato la cifra totale del noleggio in Francia e Africa del Nord nel 1936 a un miliardo di franchi. Parigi solamente

ha concorso a questa cifra con 336 milioni che hanno dato 60 milioni di diritti e tasse diverse.

È fuori dubbio, quando si siano osservate le esperienze dello sfruttamento centralizzato come esisteva anni or sono, che questo metodo individuale è il più adatto per la clientela sparsa, varia e di gusto differente, così come è costituita dalla popolazione francese. Questa esige infatti dal direttore qualità di finezza, di saper fare, di prudenza, e talvolta di audacia.

Commercialmente questo tipo di noleggio è di grande rendimento.

L'istituzione del pagamento dei film a percentuale con un minimo garantito che sostenga lo sforzo della programmazione e la oramai provata sincerità dei bordereaux degli incassi, hanno eliminato il pericolo della diminuzione dei prezzi che, lo sfruttamento libero faceva anteriormente pesare sulle pellicole offerte in programmazione. I direttori indipendenti si sono così liberati dalla concorrenza dei trusts di produzione-noleggio che non hanno più ragione di esistere e che si limitano oggi a qualche iscrizione sulle facciate dei cinematografi a Parigi e in altre grandi città.

Il successo mondiale ottenuto all'Esposizione di Venezia da tre nostri film; tre pellicole scelte tra venti altre di valore artistico e spettacolare quasi uguale, ha messo in evidenza quest'anno il valore dei film francesi.

La qualità attuale del nostro film, proviene, avanti tutto, dal fatto che l'industria francese possiede oggi un personale tecnico assai numeroso, composto di specialisti esercitati in ogni categoria. Non abbiamo solamente registi, operatori e artisti come dieci anni or sono. Abbiamo oggi anche scrittori specializzati, direttori di produzione, decoratori, truccatori, fonici eccellenti.

I nostri operatori conoscono bene il loro mestiere. Ognuno ama il proprio lavoro, di esso ne fa un'arte, e guadagna bene la sua vita.

A disposizione di questi tecnici vi sono stabilimenti bene attrezzati, laboratori di sviluppo e stampa seri, buoni pittori, decoratori, falegnami, ecc.

E tutti conoscono la maniera di lavorare poichè la Francia realizza da sei anni 120 grandi film all'anno e grazie ai direttori delle sale, agli esportatori, alla saggezza degli importatori, alla fiducia dei finanziatori, la produzione riesce a recuperare press'a poco il denaro che ha speso e può infine mantenere e allenare con un lavoro regolare dei veri professionisti.

Mentre nel 1926-28 lo sfruttamento e la esportazione riuscivano a realizzare solo 50 milioni di franchi, essi aiutano attualmente la produzione con una cifra di 200 milioni. La parte che veniva attribuita al lavoro umano era allora di 25 milioni; è oggi di 125 milioni.

Aggiungiamo che non solo il tecnico francese può oggi vivere del suo solo mestiere cinematografico, ma il numero di pellicole realizzate nel nostro paese, dà a lui la possibilità di interessarsi non ad un solo film ogni 18 mesi, come nel 1926, ma a due tre ed anche quattro film ogni anno.

In un paese nel quale il senso dell'arte, l'amore al lavoro ben curato, lo spirito di iniziativa, sono virtù normali, la qualità delle pellicole è unicamente basata sul loro numero.

La produzione francese dispone di 18 stabilimenti cinematografici che totalizzano 40 teatri di posa, 5 laboratori di sviluppo e stampa e 6 sale specializzate per la sincronizzazione dei film stranieri. La loro attrezzatura è di prima qualità.

Per rendersi conto della potenza di queste industrie annesse, occorre ricordarsi che con i costruttori d'apparecchi e i fabbricanti di pellicola vergine, esse totalizzano 390 milioni di capitale, 260 milioni di cifra d'affari e 7.800 tra operai e impiegati.

I 123 film prodotti nel 1937 col concorso del personale tecnico e del materiale sopra descritto, sono stati realizzati da 92 piccole società indipendenti.

La maggior parte di esse non hanno realizzato che un solo film.

Hanno collaborato a questi 123 film, 81 registi, 74 operatori, 38 decoratori, 628 artisti il cui nome era scritto nei titoli di testa per non contare che le principali categorie di artigiani.

Si nota dunque:

1° che il carattere del piccolo affare indipendente che abbiamo ricordato a proposito dello sfruttamento del film, lo ritroviamo nella produzione;

2° che la riserva delle possibilità di produzione di queste piccole società e dei gruppi di tecnici, è grandissima. Si contano per esempio 300 operatori da ripresa impiegati nei film di attualità, nei documentari e nei piccoli film in genere.

3° Che l'industrie affini, sviluppo e stampa, stabilimenti cinematografici, fabbriche di apparecchi, convergono i loro sforzi in vista di un perfezionamento continuo del loro materiale e dei loro metodi.

Da notare anche che non ci sono sorprese nel ritmo della produzione francese. Sono stati realizzati infatti dall'avvento del sonoro:

Grandi film:

1930: 94	1934: 126
1931: 139	1935: 115
1932: 157	1936: 116
1933: 158	1937: 123

Si potrebbe senza grande sforzo oltre al finanziare, produrre un numero doppio di pellicole. Benchè lo slancio del lavoro non manchi, la prudenza è però di regola. La quantità dei film prodotti è in relazione diretta col denaro ricuperato attraverso il noleggio e la vendita.

Lo sfruttamento delle pellicole frena lo slancio della produzione, ciò nonostante non ne distrugge l'ardore poichè la produzione, non recuperando ancora che il 90 % delle spese, alimenta ogni anno la spesa necessaria alla realizzazione di altre 120 pellicole, di vari documentari e di 5 giornali d'attualità.

Qual'è la spesa per questi film?

La cifra meraviglierà al di là della Manica e dell'Oceano. I francesi possiedono, col gusto dell'indipendenza, il genio dell'economia. Il costo dei più grandi ed importanti film, ad esempio quelli premiati all'esposizione di Venezia, non oltrepassa i 4 milioni. La spesa occorrente per un film medio, di prima categoria si può valutare oggi all'incirca in 2 milioni e 600 mila franchi.

I soliti teorici, esaminando qualche anno or sono l'organizzazione del cinema in Francia, avevano stabilito un magnifico piano nel quale essi sopprimevano le differenti agenzie di noleggio per rimpiazzarle con una sola, ufficiale, incaricata anche del trasporto delle pellicole e della loro rimessa in efficienza in caso di copie avariate. Una banca autorizzata s'incaricava di incassare le percentuali e consegnarle poi ai produttori. Questi naturalmente avrebbero realizzato dei film standard in un unico stabilimento standard.

Questa idea è tutt'oggi un'utopia. Per quanto concerne la distribuzione essa non è solamente falsa ma pericolosa, poichè le agenzie di noleggio, sono in Francia, paese di produzione e di sfruttamento indipendente, degli organi di collegamento e di adattamento commerciale essenziali. Esse contano su abili venditori; riescono a trarre da un film, sul nostro mercato esiguo, il miglior rendimento tanto se il film sia eccellente, tanto se esso sia di difficile e delicato piazzamento. Il noleggio è un vero campo d'esperimenti per la produzione.

In Francia e nell'Africa del Nord si possono distinguere due tipi di organizzazione per il noleggio. Il primo è il tipo di società parigina che possiede agenzie dirette nelle diverse regioni: Parigi, Nord, Est, Sud-Est, Marsiglia, Bordeaux, Algeri.

A questa categoria appartengono le grandi filiali di case americane, due filiali di case tedesche, e sei società francesi. Questi organismi centralizzati possiedono a Parigi e nei capoluoghi delle regioni, agenzie con deposito di film, laboratori di manutenzione e un personale importante composto di viaggiatori e piazzisti. Queste case noleggiano la quasi totalità delle pellicole di origine americana e tedesca (272 nel 1936), delle quali esse sono importatrici e proprietarie, e un terzo dei film francesi (37 nel 1936) spesso dati in semplice noleggio a percentuale.

L'altro tipo di organizzazione è quello che fa capo al noleggiatore regionale che pos-

siede capitali propri e personale proprio. Negli anni passati questi acquistavano le pellicole per la loro regione. Oggi ne assicurano solamente la distribuzione per conto del produttore. Ma, dato che questa locazione viene concordata, in generale, mentre il film è ancora in lavorazione e viene fissato un minimo garantito, con conseguente emissione di effetti bancari, il noleggiatore partecipa alla produzione ed è nel contempo un impiegato interessato e scrupoloso della società che produce il film.

Una società indipendente che produce un film può dunque affidarlo ad una delle società di noleggio avente agenzie proprie in tutta la Francia o ad un intermediario dei noleggiatori indipendenti regionali.

Certe volte essa ne assicura il noleggio nella regione parigina e la programmazione in esclusività nelle principali sale della provincia avanti di affidarlo, per 18 mesi di sfruttamento generale, a questi specialisti della programmazione provinciale.

I noleggiatori indipendenti sono circa 40 nella regione parigina e sei o otto nei capoluoghi di provincia. Essi distribuiscono circa i due terzi dei film realizzati in Francia e una quantità minore di film stranieri.

I 22 organismi completi e distinti che rappresentano gli organismi centrali e i noleggiatori indipendenti hanno assicurato la programmazione in Francia e nell'Africa del Nord dei 123 film francesi e dei numerosi film importati nel 1937.

La loro cifra d'affari di quest'anno è stata di 350 milioni di franchi. Essi utilizzano circa 35 milioni di metri di pellicola positiva e sono alla base del lavoro dei laboratori di sviluppo e stampa.

L'esportazione francese era particolarmente brillante nel tempo passato. Attualmente senza raggiungere i successi spettacolosi della grande concorrente americana, che dispone di un mercato mondiale particolarmente curato da agenzie dirette, essa conserva un posto preponderante nel Belgio, nella Svizzera, e nelle Colonie francesi.

La mancanza di agenzie francesi all'estero si è fatta, dopo l'avvento del sonoro, duramente sentire. La cifra d'affari di circa 30 milioni all'anno è infatti uguale o quasi alla cifra raggiunta al tempo del film muto.

La produzione francese possiede un buon gruppo di esportatori, corrispondenti di un numero importante di clienti stranieri appartenenti ai paesi dell'Europa centrale, del Bacino mediterraneo, dell'America del Sud, del Giappone e dei paesi del Nord. Al Canadà una Ditta franco-canadese, assicura ai nostri film uno sbocco regolare.

Questo sforzo verso l'estero è però limitato dalle chiusure ufficiali o tacite delle frontiere e dall'impossibilità in certi paesi di esportare capitali.

Passando in rivista gli « attivi » dell'industria francese, la cifra d'affari con l'estero, beneficio netto, rimane ciò nonostante assai importante.

La qualità del materiale per la ripresa di Debrie e d'Eclair, per non citare che i due più importanti costruttori, è conosciuta da tutti i professionisti. Il materiale per lo sviluppo e la stampa della pellicola, per la proiezione formato normale e ridotto, gli impianti sonori, sia per le sale che per i teatri di posa, appartengono ad una branca importante dell'industria cinematografica francese. La costruzione d'apparecchi per il cinematografo occupa una trentina di fabbriche che rappresentano una immobilizzazione di più di 50 milioni di franchi, solamente per il loro materiale.

Le società di importazione sono ugualmente assai numerose, sia per il materiale di produzione sonora, che per quello di registrazione sonora.

Infine, l'installazione dei teatri di posa, i mille mestieri affini all'industria cinematografica hanno fatto nascere in questi ultimi cinque anni differenti ditte di capacità diversa sia a Parigi che in provincia.

Il « formato ridotto » ha preso una estensione assai importante. Pathé-Rural ha diffuso, esso solo, 4.500 posti commerciali in Francia. Dodici Ditte specializzate nel formato 16 mm. sono in pieno sviluppo.

L'adozione di questo formato da parte della scienza, dell'insegnamento e della ripresa di attualità ne ha raddoppiato l'uso in questi ultimi tre anni.

Per rendersi conto esattamente della situazione dell'industria cinematografica francese in questo inizio del 1938 è stato opportuno aver misurato il cammino compiuto, avere esaminato le esperienze fatte dai concorrenti e avere misurato le forze interne delle quali questa industria ha potuto valersi sia come personale, che come materiale e come possibilità di lavoro.

Gli uomini nuovi che si sono lanciati in questo mestiere dopo l'avvento del film sonoro, accanto a coloro che già avevano lottato nei duri anni anteriori, possono esser fieri di appartenere ad una corporazione che in 40 anni ha creato un nuovo spettacolo, del quale artigiani e commercianti hanno determinato la forma e diffuso il gusto presso tutti i popoli del mondo e che, mal grado i cinque anni di interruzione dovuti alla grande guerra, malgrado i mercati esteri perduti, ha istintivamente raggruppato le sue forze, riconquistato il posto di prima fila al quale le dava diritto il suo genio creatore, mentre serve nuovamente d'esempio e di guida nelle strade che si era tracciate.

Il cinema francese è oggi commercialmente basato ed equilibrato. Sulla base del suo mercato interno stabile, dei suoi mercati esteri consolidati dal valore dei film, dei tecnici, degli artisti e dei commercianti, ritrova la sua fede e la sua prosperità.

P. A. HARLE

(da *La Cinématographie Française*)

LUIGI FREDDI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI - *Vice Direttore responsabile*

« Laboremus » - Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74-633

Tavole

TAV. I

LA SERVA PADRONA

INTERMEZZI DI

G. B. PERGOLESI

INTERMEZZO PRIMO

CAMERA.

Uberto non interamente vestito, e Vespone di lui servo, poi Serpina.

A _ spetta _ re, sta _ re a let _ to,
ben ser_vi _ re, e non venire e non dor_mire e non gradi _ re, son tre co _ se da mo_ri _ re,
da mo_ri _ re. Aspetta_re e non ve _ ni_re, stare a letto e non dor _ mire, ben servire e non gra _
_ dire, e non ve_nire e non dor_ mire e non gradire e non gra _ di _ re, son tre, tre, tre cose,
cose, cose da mo _ ri _ re, da mo _ ri _ re.
45390

Fig. 1.

Fig. 2. *Fig. 3.*

+12
DB
+8
+4
0
-4
-8
-12
-16
-20
100
1000
10.000
400 %
200 %
100 %
50 %
25 %
12 %
1
2
3
4

Fig. 4.

+12
DB
+8
+4
0
-4
-8
-12
-16
-20
100
1000
10.000
400 %
200 %
100 %
50 %
25 %
12 %
1
2
3
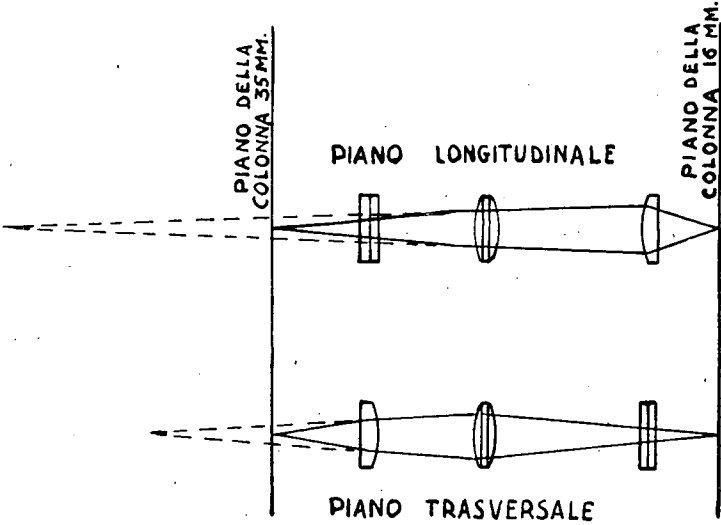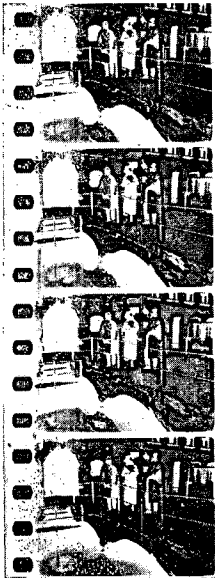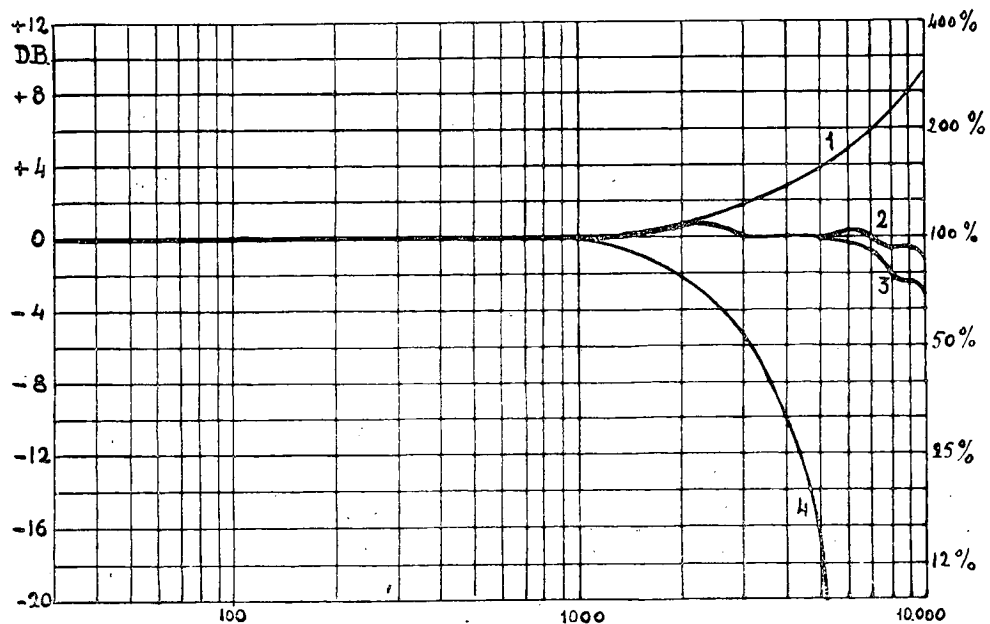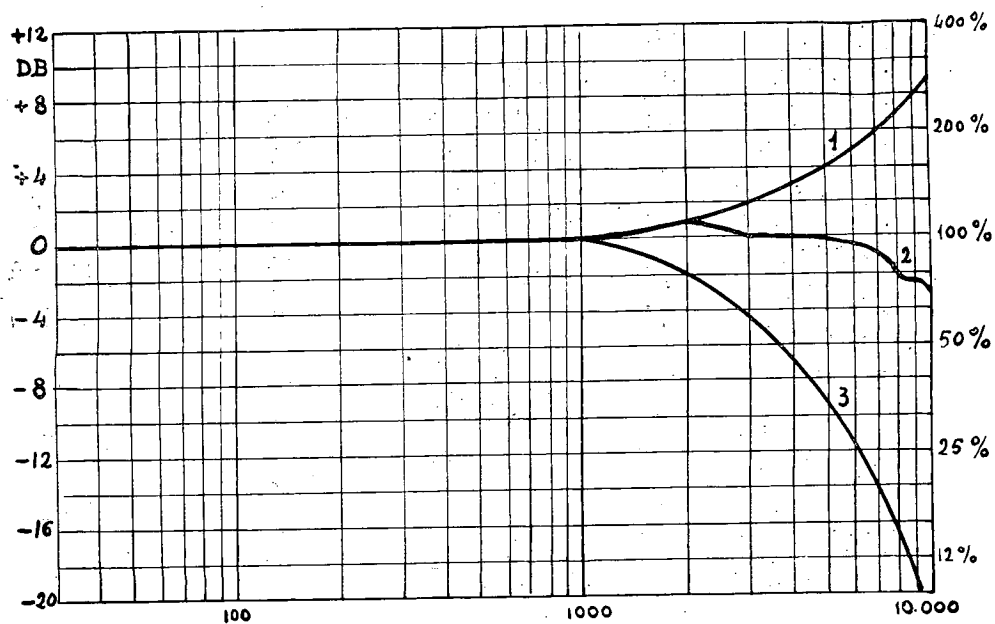
Fig. 5.
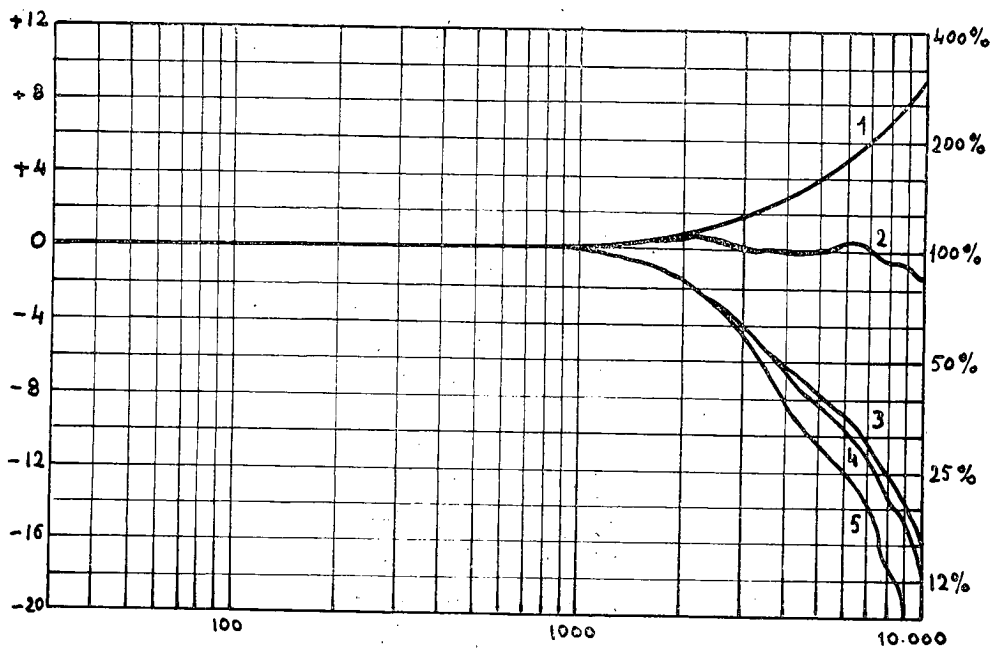
Fig. 6.
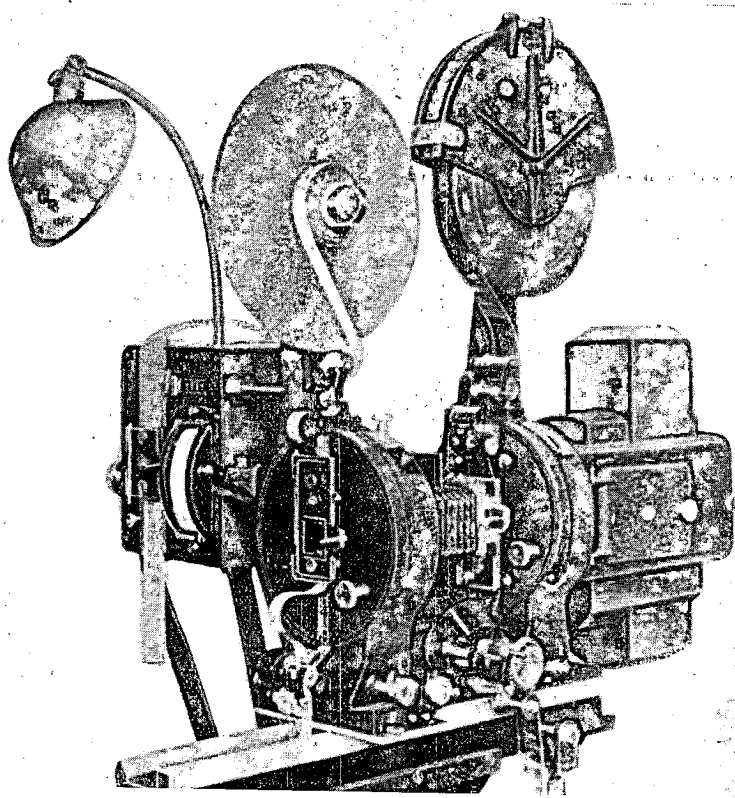
Fig. 7.
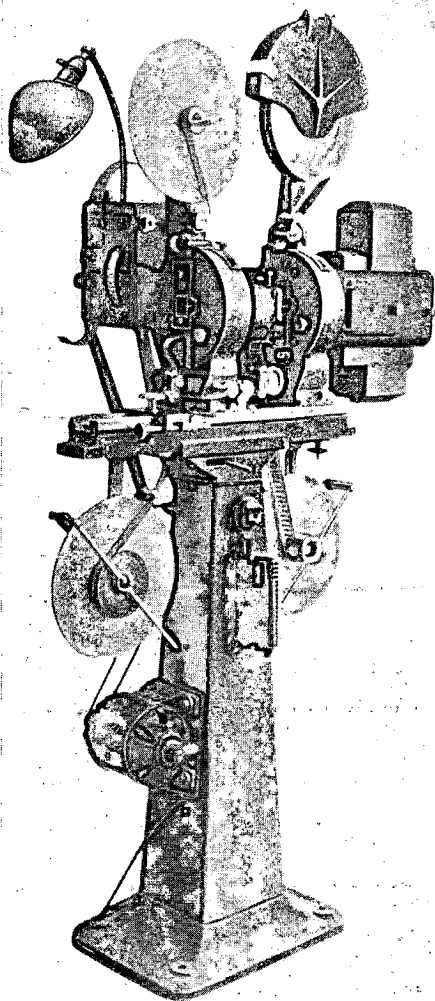
Fig. 8.

Fig. 9.

Fig. 10.

Fig. 11.

Fig. 12.